R. DEPUTAZIONE SUBALPINA DI STORIA PATRIA

BOLLETTINO
DEL
CENTRO DI STUDI ARCHEOLOGICI ED ARTISTICI DEL PIEMONTE

FASCICOLO I

TORINO
1941 XIX-XX

ESPLORAZIONI E SCAVI NEL PIEMONTE ROMANO

Da qualche anno poche notizie ha dato la Soprintendenza alle antichità del Piemonte sui lavori di scavo e di restauro che sono stati compiuti o che sono in corso di attuazione nella zona.

Le relazioni sui singoli lavori sono per la maggior parte già pubblicati negli Atti ufficiali delle Notizie degli scavi e nei Notiziari delle principali riviste d'arte italiane e straniere, ma non riterrei superfluo, crederei anzi di fare cosa gradita a quanti seguono con vivo interesse ogni aspetto artistico e culturale del Piemonte, di raccogliere tutte le notizie in una rassegna completa, in uno sguardo d'insieme illustrati da buone fotografie.

Cominciamo questa rassegna da Aosta che è il centro più importante del Piemonte Romano e dove il primo lavoro che occorre subito segnalare per il suo carattere generale è senza dubbio lo studio del nuovo piano regolatore.

Premetto che il problema della sistemazione di Aosta non era tanto facile a risolversi. Occorreva cioè conciliare gli indispensabili elementi vitali di una città in pieno sviluppo con le necessità altrettanto forti di conservare certi aspetti dell'antica città, certi caratteri urbanistici e ambientali ormai propri di Aosta, e sopratutto di valorizzarne i monumenti. Tale è infatti il problema che molte volte si affaccia in quelle città d'Italia di così antiche origini, ma mi sembra che mai come in Aosta tale problema si sia trovato entro termini più precisi e tale che la sua risoluzione possa rappresentare un'esempio da seguire per il futuro.

Il continuo e rapido sviluppo della città specialmente in questi ultimi tempi non ha mutato o comunque alterato il carattere romano che presenta la pianta del nucleo più antico. La città quadrata sorta dall'antico « Castrum » conserva ancora oggi pressochè intatto il giro delle sue mura, interrotte soltanto da possenti torri mentre nell'interno ancora s'innalzano i resti grandiosi della colonia romana.

L'architetto Morbelli che ha presentato lo studio del nuovo piano regolatore ha dimostrato più volte in molte ingegnose risoluzioni la sua passione di artista e il suo fine gusto estetico. Così mentre per quello che riguarda la viabilità ha cercato di innestare il nuovo organismo urbanistico su quello antico, nel progetto di nuove costruzioni e nelle sistemazioni ha cercato fin dove era possibile di uniformarsi a certi elementi imposti dalla monumentalità degli antichi edifici. In tal modo le antiche costruzioni sono state non solo sistemate urbanisticamente — inquadrate cioè in tutta la nuova struttura cittadina — ma anche, e quello che più interessa al nostro scopo, lo sono state archeologicamente in quanto è stato previsto il loro restauro e qualche volta il loro completo ripristino. Le zone che nello studio del Morbelli sono state particolarmente messe in evidenza comprendono appunto i principali monumenti della romanità di Aosta e cioè la Porta Pretoria, il nucleo del teatro e l'anfiteatro, l'arco di Augusto e la torre di Bramafam vicino ai progetti di tanti altri monumenti medioevali.

Quanto alla *Porta Pretoria,* già da tempo erano stati iniziati lavori di demolizione nella zona circostante con l'intento di creare un'area di rispetto per il vicino teatro e per dare un maggiore respiro ad ambedue le monumentali costruzioni.

I lavori eseguiti nel 1938-39 liberarono quindi quella parte delle mura che dalla Porta Pretoria si dirigono verso nord costeggiando il teatro, dando luogo così al

collegamento di queste due interessanti zone archeologiche (fig. 2 e 3). Nella zona liberata dalle costruzioni moderne è stato messo in luce un grosso muro che corre quasi parallelo alla cinta romana di cui, nelle campagne di scavo in corso di attuazione, si cercherà di ricostruire l'intero percorso per studiare i suoi rapporti con la topografia cittadina.

Ma la liberazione della cortina del muro di cinta non è stata che la prima parte del lavoro perchè il nuovo progetto studiato nel piano regolatore e che avrà una prossima attuazione, riguarda appunto l'isolamento e il totale ripristino della Porta Pretoria. Il nuovo progetto intende liberare il monumento dalla morsa delle costruzioni moderne, valorizzare, restaurandone i migliori particolari architettonici, le torri medioevali sorte su quelle romane sul lato nord, mettere in luce e ripristinare la struttura romana dell'intero lato sud e isolare un lungo tratto delle mura a sud della Porta ancora perfettamente conservate. Ma il nuovo progetto ridona sopratutto le primitive dimensioni ai grandi arconi della Porta, la cui veduta è oggi falsata dal livello della via rialzato su quello originale di circa 2 metri. E' questo certamente il lato più interessante del lavoro progettato poichè permetterà di ridare l'originale slancio ai grandi archi oggi così fastidiosamente schiacciati.

Oltre al lavoro di isolamento la Porta Pretoria sarà oggetto di un attento restauro. Mentre infatti sul lato nord si è già provveduto a ripristinare la merlatura della torre di levante, nel lato sud vari assaggi hanno messo in luce la muratura originaria romana offrendoci così elementi sufficientemente sicuri per poter restaurare fedelmente l'intera cortina.

Nel *Teatro Romano,* terminati i lavori di scavo e restauro nella parte più centrale, si sono proseguite le ricerche nella zona settentrionale alle spalle della scena. Qui sono state messe in luce le fondazioni della fronte

posteriore dell'edificio che si affaccia su di una larga strada corrente tra il teatro e l'anfiteatro. Nello sterro furono raccolti numerosi blocchi di rivestimento e frammenti architettonici (fig. 1).

Arco di Augusto. L'arco di Augusto, la cui struttura è oggi in parte nascosta dalle opere di difesa contro le incursioni aeree, riceverà nella nuova sistemazione studiata dall'architetto Morbelli lo scenario adatto con la cornice di nuove costruzioni più basse delle odierne sul lato sud e di un porticato anche basso su quello nord. In quel modo la sua grandiosa costruzione acquisterà maggior slancio e maggiore imponenza a confronto degli edifici circostanti.

Anche la zona di *Bramafam* è stata oggetto di una sistemazione da parte delle Soprintendenze che due anni fa procedettero a liberare i resti delle « fauces » della Porta Principalis dextera dalle costruzioni della via soprastante e delle costruzioni vicine.

Nella odierna sistemazione il castello di Bramafam risulta circondato da eccessivo spazio. Si è cercato quindi nel progetto del nuovo piano regolatore di ovviare a tutto questo, inquadrando la mole del castello in un piazzale limitato da semplici architetture mentre il piano della strada viene sensibilmente abbassato. Nei lavori precedenti, abbattuto il ponte di passaggio e aperta una piccola breccia nelle mura vicine, mentre si procedeva alla livellazione del terreno antistante vennero in luce alcune tombe ad inumazione in quantità tale da far supporre l'esistenza di una vera necropoli. Le sepolture erano formate da « casse » di mattoni o di tegole di forma quadrata o rettangolare molto spesso coperte da un piccolo tetto a due spioventi del solito tipo detto a cappuccina. Nell'interno la suppellettile era molto povera e i pochi vasi ritrovati — tra cui un esemplare invetriato — servono a datare il sepolcreto alla fine del II o III secolo dell'impero. Nello scavo furono anche raccolti un bronzetto rappresentante

Giove coronato con sacre bende e tre monete di età imperiale.

Una necropoli di più grande importanza venne in luce casualmente sulla via del Piccolo S. Bernardo a poca distanza dalla Porta Decumana. Le tombe scavate che raggiunsero il numero di 71, erano di tre tipi diversi: costruite cioè in muratura o con materiale di nuovo impiego e coperte a lastroni oppure composte da tegole mattoni e coppi e coperte a « cappuccina ».

Poichè le frequenti sovrapposizioni nella stratigrafia dello scavo non permettevano di stabilire a priori la loro cronologia nè alcune diversità apparivano dall'orientamento, alcune constatazioni fatte durante lo scavo e sopratutto i rapporti che le tombe avevano con le fondazioni di una basilica cemeteriale situata al centro della zona più intensa, fornirono gli elementi necessari per dividere le sepolture in due gruppi: uno più antico e l'altro più recente.

Due monete ritrovate in tombe appartenenti a gruppi diversi avrebbero potuto aiutarci a datare le sepolture, ma mentre purtroppo per il gruppo più antico — per la moneta di Teodosio — possiamo con una certa sicurezza pensare alla fine del IV secolo, per quello più recente la moneta ritrovata (un piccolo bronzo con l'effige di Costantinopoli coniato all'epoca di Costantino, ma molto in uso in ogni epoca posteriore) ci dà solo un termine « ante quem non ».

D'altra parte lo studio dei rapporti delle sepolture con la basilica cemeteriale ci dimostra che quelle dei primo gruppo sono anteriori alla costruzione dell'edificio, mentre le altre sono contemporanee o di poco posteriori. E poichè le prime notizie storiche sull'introduzione del cristianesimo nella valle di Aosta risalgono al 452, epoca nella quale doveva già esistere una vera e propria basilica nell'interno della città, dobbiamo arguire che questa piccola cappella extra moenia, sorgente

nel luogo stesso di un'antica necropoli, sia stata aperta al culto, in quel cinquantennio che va dal 380-90 fino alla metà del V secolo.

Donas. Dove la valle d'Aosta comincia a restringersi prima della stretta di Bard, esiste un lungo tratto della via romana ricavata sulla viva roccia e un arco tagliato in uno sperone della roccia stessa. Nel 1890 l'arco fu per sicurezza sostenuto con un grosso pilastro in muratura disposto nell'interno, con un sistema cioè che se corrispondeva allo scopo per quanto riguarda la statica non era certo il migliore per conservarne l'originario carattere. Con l'intento di sistemare degnamente l'importante zona archeologica e di renderla più visibile sopratutto dal tratto della adiacente strada nazionale sono stati iniziati nello scorso anno, e proseguono tuttora, importanti lavori da parte della Soprintendenza. Poichè il primo problema imponeva la rimozione del pilastro centrale, la sua opera fu sostituita da una gettata di cemento armato nell'interno del pilone attaccato alla parete della roccia e da una catena sotto traccia scavata al di sopra del cielo dell'arco (fig. 4). Mentre si provvedeva così al consolidamento e al restauro dell'arco veniva intanto messo in luce tutto il piano della roccia che forma il fondo della via romana e l'interesse di questo lavoro è dato dal ritrovamento delle antiche carreggiate dei veicoli e di uno « scambio » subito dopo l'arco, che permetteva l'incrocio dei veicoli stessi. Sempre sul piano della roccia sono state infine notate delle zone in senso normale alle carreggiate stesse che recavano tracce di scalpellatura nelle quali è stato riconosciuto un ingegnoso sistema per impedire ai cavalli di scivolare e per facilitare quindi la loro marcia in questo terreno particolarmente sdrucciolevole. Ripetuti assaggi fatti inoltre fino alla distanza di 300 metri dall'arco hanno rivelato sempre la presenza della strada e sempre alla stessa profondità rispetto a quella linea di livello tracciata dagli an-

tichi costruttori sulla parete di roccia sovrastante. Maggiore risalto infine è stato dato alle scalette che scendono dal piano della via e che molto probabilmente servivano a comunicare con qualche passaggio sulla Dora il cui letto anticamente scorreva appunto al limite della via romana. La demolizione di un muro che impediva la vista del monumento dalla strada nazionale, l'accurato restauro e la sistemazione a giardino della zona circostante arricchita da una fitta alberatura daranno un nuovo aspetto a questa monumentale zona archeologica.

Susa. Tre campagne di scavo eseguite nell'area del castello di Adelaide hanno dati risultati superiori ad ogni aspettativa, sia per le interessanti costruzioni messe in luce e restaurate, come per il contributo dato ad una interessante questione archeologica quale è appunto quella che riguarda la datazione delle antiche mura di cinta (fig. 5).

I lavori furono iniziati con l'intento di riaprire e ripristinare una grossa porta ad arco che permette l'accesso nella zona dell'antico Castrum. La porta, che si apre a pochi metri dall'arco di Augusto, era stata murata in epoche posteriori e in questo riempimento, che fu subito rimosso, furono trovate numerose epigrafi di buona età imperiale. In seguito si procedette al restauro del grande arco a mattoni, i cui stipiti di pietra apparvero divisi dal solco di una cataratta. Si trattava infatti di una vera e propria porta difensiva, aperta obliquamente sulla linea delle mura, il cui sistema di chiusura ricorda poi molto da vicino quello della Porta Palatina di Torino. Nell'interno infatti la cortina muraria, alterata in epoche posteriori, mostra chiaramente il punto dove terminava originariamente per creare quel piano su cui poggiavano tutti i macchinari necessari alla manovra della saracinesca. Subito dietro alla porta venne in luce un'area di forma quadrata pavimentata a grossi lastroni che, per i vani di apertura su tutti i tre lati può

considerarsi come un cortile d'armi o più genericamente come locale di smistamento. Sul lato prospiciente all'arco una scalinata a gradini di pietra larghi e ben connessi saliva verso est, racchiusa tra le ante di un muro di insolito spessore riccamente decorato con lastre di marmo. Nella zona intermedia tra questo monumentale ingresso e un muro di fondo, che segnò il termine delle ricerche in questa direzione, fu rinvenuta una piccola scultura. Si tratta di una testa in pietra locale di proporzioni molto ridotte che rivela nello stile poco ricercato e in molti altri elementi la chiara appartenenza a quell'arte provinciale che ha saputo scolpire le figure del fregio sull'arco di Augusto. Non è possibile stabilire con certezza se facesse parte della decorazione di un capitello oppure di una stele, tuttavia il suo ritrovamento è un altro indice dell'esistenza di una corrente artistica locale solo molto tardi soprafatta dallo stile di Roma.

Nella zona sud lo scavo proseguì poco lontano dalla linea delle mura; e ai nuovi ambienti venuti in luce si accede appunto attraverso una specie di camminamento o di corridoio che corre alle spalle delle mura stesse. Le camere sono tutte a piante irregolari e, per quello che mostrano le diverse strutture dei muri perimetrali, sembrano costruite in periodi diversi. Un condotto d'acqua scende da sud verso nord attraversandole e finisce presso l'area pavimentata alle spalle della porta. In questa zona che fu esplorata nellà II campagna di scavi, l'ambiente più interessante e più ricco è senza dubbio quello che nella pianta risulta pavimentato da grosse lastre di pietra e dove il condotto dell'acqua scorre in superficie protetto da lastroni disposti verticalmente.

La presenza di alcuni fori semicircolari ricavati nei lastroni stessi e di un canaletto di scarico ricavato nel pavimento fa supporre che si tratti di un fontanile, mentre le camerette vicine intonacate con coccio pesto e con

un sedile ricavato su uno dei lati corti ci dànno l'idea di vera e propria camera da bagno.

Alle spalle del fontanile si apre una grande stanza rettangolare divisa da due pilastri, e poichè in questo punto la roccia viva su cui poggia tutto il Castrum, raggiunge forse il suo punto più alto vediamo che i muri di questo stanzone hanno sul lato sud una profondità di 7 metri, mentre su quello nord si alzano per soli pochi centimetri. La roccia reca numerose traccie di fori artificiali fatti per l'impostazione di pali.

Non è possibile allo stato attuale poter identificare l'uso di tutte queste costruzioni, ma mi sembra molto probabile che esse facessero parte del « Castrum » sul quale alcuni secoli dopo doveva sorgere la prima rocca dei Savoia.

Lo scavo di questi ambienti ha messo in luce notevoli frammenti di vasi, tra cui anche alcuni aretini, qualche moneta di diverse età imperiali, strumenti di osso e d'argento e numerosi frammenti di epigrafi. In un angolo è stato poi raccolto un'ascia di pietra in serpentina verde ancora appartenente all'epoca neolitica.

Ho detto da principio che gli scavi di Susa hanno portato un notevole contributo al problema della datazione delle mura. Infatti è fuori dubbio che, sia la grande porta ad arco riaperta, come le costruzioni adiacenti (pavimentate a lastroni di pietra e riccamente decorata con stipiti di marmo) sono tutte sorte contemporaneamente alle mura.

Se quindi teniamo presente l'accurata rifinitura di certi ambienti e il sistema difensivo della porta così vicino a quello della Porta Palatina, non mi sembra possibile attribuire tali opere ai Goti che secondo l'opinione corrente sarebbero i costruttori delle mura di cinta.

A me sembra invece di ritrovare sia negli edifici come nelle mura quelle caratteristiche strutture del tardo im-

pero che conservano però ancora vivo il ricordo dell'epoca aurea della architettura imperiale.

Prima di abbandonare il territorio Segusino si deve far presente che durante i lavori per la protezione dell'arco di Augusto dai pericoli delle incursioni aeree è stata presa una magnifica serie di fotografie delle sculture del fregio. Sarà così possibile per la prima volta studiare da vicino, sulle riproduzioni dirette degli originali, questo interessante monumento dell'arte provinciale romana.

Libarna. Nel 1938 la Soprintendenza si accinse a sistemare i ruderi archeologici della zona di Libarna provvedendo al consolidamento e al restauro dei monumenti scoperti. Si tratta, come è noto, del teatro e dell'anfiteatro (fig. 6) i cui muri erano rimasti mezzi sepolti dalla terra o soffocati dalle piante parassitarie. Il lavoro incominciò dall'anello esterno che fu totalmente liberato e messo in maggior evidenza con l'abbassamento del piano circostante. Nello stesso tempo, mentre si iniziavano nell'interno le opere di consolidamento, piccoli assaggi venivano fatti per convalidare l'esattezza della pianta redatta dopo le prime campagne di scavo. L'abbassamento del piano dell'orchestra portò intanto in luce un'interessante sistema idrico che, convogliando le acque al centro, le scaricava all'esterno con un canale che attraversava la parados centrale da est ad ovest. Un altro canale molto più grande di questo, protetto in alcuni punti da grossi blocchi di pietra e da grandi archi di scarico là dove attraversava i muri del teatro, apparve in più riprese e serviva per alimentare i servizi idrici dell'edificio, dirigendosi poi verso la zona probabilmente destinata alle pubbliche terme.

Nella parte riservata alla scena lo sterro metteva quindi in luce una serie di muretti e di fosse rettangolari che servivano alla manovra del telone, mentre alcuni blocchi, opportunamente sagomati, indicavano il punto di appog-

gio dei travi formanti l'impalcatura dell'intero proscenio.

Gli assaggi a cui è stato prima accennato e un più attento esame dei particolari costruttivi hanno portato qualche variazione nella pianta dell'edificio. E' stato infatti possibile appurare che la costruzione, come oggi appare, non è tutta omogenea, ma si deve attribuire a due diversi periodi. L'evidente asimmetria che si rileva nella stesura della nuova pianta sta appunto ad indicare che nel primo periodo la costruzione terminava all'anello oggi divenuto interno e che, decorato con lesene in cotto, formava la facciata esterna dell'edificio. In seguito al parziale cedimento del muro, avvenuto sul lato settentrionale, si dovette pensare a sostituire questo con una serie di muretti absidati i quali avevano il duplice compito di sostenere il peso della cavea soprastante e la spinta della terra. Poichè in tal modo la costruzione perdeva la sua simmetria fu, forse anche per la necessità di ingrandire il teatro, costruito l'anello esterno con due ordini architravati sovrapposti, le cui fondamenta non sembrano legarsi in alcun punto con il resto della costruzione.

Quanto all'anfiteatro scavi veri e propri non ne furono fatti poichè si trattava di consolidare i resti esistenti, restaurando però le soprastrutture in maniera tale che la costruzione, secondo il desiderio delle autorità locali, potesse ancora essere usata come luogo di adunate e di convegni. Fu perciò scavata tutta l'arena e sistemato l'anello interno con un restauro testimoniato dalla presenza dei resti ancora esistenti. Così in certi punti furono ricollocate «in situ» le lastre di marmo che formavano il rivestimento e al tempo stesso il parapetto per gli spettatori; furono risollevati alcuni muretti radiali e ricostituita in semplice terra battuta la linea delle gradinate. Non essendoci elementi sufficienti per ricostruire altri particolari, non furono rifatte le volte nè tanto meno fu rialzato l'anello esterno.

Fin qui i lavori di più grande mole; ma non mancano in questo periodo di attività esplorazioni e ricerche che testimoniano ancora una volta come non esista provincia del Piemonte senza una traccia di romanità.

Così a *Pollenzo* dopo l'esplorazione di molte tombe ricche di materiale, mentre si prepara il grande isolamento e la liberazione dell'anfiteatro, si è esplorato a *S. Vittoria d'Alba* un interessante monumento.

Si tratta di una platea rettangolare di poco sopraelevata dal piano di campagna, recinta da un muro di costruzione in alcuni punti alto circa sei metri con al centro una strana costruzione rotonda formata da quattro nicchie di cui una sola però visibile dall'esterno. Al limite della platea, collegate al muro di recinzione, sono state rinvenute in recenti assaggi grandi pareti absidate in carattere sostruttivo. Fino ad ora non è possibile pronunciarsi con esattezza sull'uso di tale edificio che nel medioevo fu chiamato il Turriglio.

Numerosi poi sono stati i ritrovamenti di sepolture sia sporadiche, sia in entità tali da far supporre l'esistenza di necropoli. Così a *Mergozzo* dove vennero in luce tombe di età romana e preromana assai povere di suppellettile funeraria e databili tra il III sec. a. C. e l'epoca Augustea.

Così a *Frossasco* dove proprio in questi giorni è terminata l'esplorazione di un primo nucleo di tombe di età barbarica. In una delle sepolture fu raccolta una spada e fibbie simili a quelle già rinvenute a Beinasco e a Testona.

A *Torre Bairo* l'esplorazione di due tombe mise in luce una moneta di Antonino Pio e un dischetto forato con figurazioni varie. Infine a *Scarnafigi* è stato raccolto un tesoretto di monete di bronzo di età imperiale e ad *Aosta* in un'anfora di coccio ne fu raccolto un'altro composto di ben 15 Kg. di monete per la maggior parte di

argento sempre di quel periodo che va dalla fine del II alla metà del III secolo dell'impero.

Ho creduto opportuno lasciare per ultimo Torino dove, anche se non sono stati eseguiti veri e propri lavori di carattere archeologico intorno ai monumenti romani dopo il restauro della Porta Palatina, non si può non considerare fra i risultati più notevoli per la Soprintendenza la nuova sistemazione delle collezioni archeologiche piemontesi.

E' noto che fino a poco tempo fa le raccolte preistoriche, quelle etrusche e romane, il medagliere e l'antiquarium facevano parte del Museo egiziano e ogni possibilità di valorizzazione e di una sistemazione più degna era quindi ostacolata dalla ricchezza e dall'interesse dello stesso materiale egizio. Da questa separazione ambedue le collezioni non potranno che ricavarne un sicuro vantaggio poichè ci sarà più spazio a disposizione e quindi più possibilità di rinnovamenti e di incremento. Non è qui il caso di entrare in particolari, ma è certo che le collezioni del nuovo Museo di antichità a Torino non hanno solo un'importanza per l'archeologia e la topografia Piemontese ma anche per la preistoria e per la storia dell'arte antica d'Italia. Quando quindi saranno finite le preoccupazioni belliche, sarà cura dell'Ufficio di provvedere ad una accurata scelta del materiale e ad una disposizione più razionale ispirata ai più moderni concetti di museografia.

CARLO CARDUCCI.

RECENTI RITROVAMENTI ARCHEOLOGICI A VERCELLI E NEL VERCELLESE IL TESORO DI DESANA

Negli ultimi tre anni le scoperte di antichità romane a Vercelli e nel Vercellese sono state abbastanza frequenti, e alcune anzi di notevole importanza, e mi è parso perciò opportuno darne una sommaria notizia perchè la memoria rimanga, e giovi agli studiosi della romanità dell'antico Piemonte.

A Vercelli, l'ottobre del 1938, mentre lungo la via San Cristoforo si procedeva allo scavo di una profonda trincea per la costruzione della fognatura, a qualche metro a sud dell'incrocio di cotesta strada con la via Piero Lucca si rinveniva una bocca di pozzo antico (1). L'ingegnere Broglia, direttore dei lavori, ebbe l'idea di scandagliarne il fondo, e dalla felice ispirazione si ebbero sorprendenti risultati, perchè se ne estrassero bronzi e marmi di non comune pregio e interesse.

1) Il pezzo più importante è senza dubbio il braccio sinistro di una statua colossale di uomo in bronzo (fig. 7) (2). L'arto è ripiegato ad angolo quasi retto, e la mano è semichiusa nel gesto che direi appropriato a chi, cavaliere od auriga, regga le briglie di un cavallo. Stupenda è la modellazione, quale poche volte mi è avvenuto di riscontrare in una statua onoraria antica; e con espressivo realismo e con viva sensibilità plastica sono rese e la vigorosa muscolatura del braccio e sopra-

---

(1) Da un pozzo uscirono molti dei bronzi di Industria; da un altro a Torino, la bella testa ora presso la direzione dell'Istituto di San Paolo.

(2) Il braccio, misurato lungo la linea esterna, è lungo 0,795.

tutto la mano con le sue dita piccole, affusolate, vibranti di vita nel nervoso ripiegare delle nocche. Accanto alla bellezza del modellato sono mirabili e la perfezione tecnica della fusione e l'accuratezza della rifinitura, visibilissima quest'ultima nei numerosi minuscoli tasselli, che ritoccati poi a bulino, riempiono le inevitabili falle del bronzo (1). Tutti questi elementi ci inducono a pensare che la statua a cui il braccio apparteneva, fosse un pregevole lavoro del migliore periodo della scultura romana, e probabilmente, a mia idea, dell'età fra la fine del I ed il principio del II secolo d. Cr.

2-3) Se è giusta l'interpretazione del gesto della mano, che ho detto proprio ad un cavaliere o ad un auriga, la statua faceva indubbiamente parte di un gruppo equestre. Sarebbero allora pertinenti a cotesto gruppo la folta coda e la zampa posteriore di cavallo colossale in bronzo (fig. 8), uscite anch'esse dal pozzo insieme al braccio or ora descritto? (2). Logica parrebbe la deduzione, ma poichè con pezzi così frammentari ed eterogenei non ci si può davvero fondare, per il giudizio, sull'elemento stilistico, non è da tacere che la coda e la zampa, che appaiono anch'esse di magnifica modellazione e accuratamente rifinite, conservano larghe tracce dell'antica doratura che manca invece del tutto nel braccio.

4-5) Comunque si voglia giudicare, certo è che questi recenti ritrovamenti di bronzi, a cui si debbono aggiungere due cornici (3). la prima formante un completo rettangolo molto allungato, a contorno forse di un'iscrizio-

---

(1) Il dito medio mostra ben visibile alla base la traccia di un restauro antico a saldatura e del conseguente ritocco.

(2) La coda misura sull'arco esterno 0,36 di lunghezza ed ha una grossezza massima di 0,17; la zampa è alta 0,23, e grossa al massimo 0,15.

(3) La prima cornice è larga 28 mm., e il rettangolo che i suoi quattro lati determinano, misura m. 1×0,17; la seconda è larga 32 mm. e i due pezzi sono lunghi 0,86 e 0,27.

ne; la seconda più larga e di difficile identificazione nell'uso (fig. 9), vanno posti in relazione con altri avvenuti nel 1880, in circostanze analoghe dentro un pozzo antico, nell'attiguo Campo della Fiera mentre si stava costruendo la caserma di cavalleria. Poco se ne parlò allora: un breve cenno a pag. 113 delle « Notizie scavi » dell'anno, e qualche più ampio dato a pagina 4 delle « Iscrizioni antiche Vercellesi in aggiunta alla raccolta di P. Bruzza » di Ermanno Ferrero. La recente scoperta conferisce tuttavia un maggiore significato anche a quel ritrovamento, che comprendeva parte della mandibola superiore (fig. 14) e quarantasei frammenti della criniera e del corpo di un cavallo; il piede sinistro di una statua umana colossale dorata (fig. 15); il dito mignolo di una mano; e infine tre pezzi di paludamento, uno dei quali è specialmente pregevole per un fine lavoro ad agemina d'argento, che mostra sulle due faccie di un lembo una spirale ricorrente e sulla restante stoffa un rado ornato a rosette (1).

Sia che fosse una, o fossero più le statue ed i gruppi, di cui facevano parte cotesti frammenti, certo è che, pur giudicando anche solo dalla colossalità delle dimensioni, dalla nobiltà e bellezza della modellazione, dalla ricca e pesante doratura, doveva trattarsi di opere di notevole pregio ed arte che non è troppa audacia supporre dedicate o ad imperatori o ad insigni personaggi. Nessuna iscrizione ha però fornito il più piccolo lume al riguardo; e troppo scarsa è d'altra parte la conoscenza di questa zona di Vercellae romana, per arrischiare verisimili

---

(1) Ho creduto conveniente riprodurre anche qualcuno dei più notevoli pezzi tuttora figurativamente inediti rinvenuti negli scavi del 1880. Il frammento di mandibola di cavallo è lungo al massimo 0,32 e largo 0,11. Il piede d'uomo ha la lunghezza di 0,33; il dito mignolo di 0,08; il pezzo di paludamento ageminato d'argento di 0,173.

ipotesi sul luogo e sull'edificio in cui le opere erano in antico collocate.

L'insigne storico della romanità di Vercellae, padre Luigi Bruzza, aveva pensato all'anfiteatro, che di fatto sorgeva da queste parti a mezzogiorno del Campo della Fiera, poco fuori della città, come mostrano e un preciso rilievo del XVII secolo, e ancora adesso qualche relitto delle sue poderose fondazioni. Ma la distanza fra l'anfiteatro e i due pozzi è tuttavia grande, e par difficile che la barbara devastazione sia avvenuta tanto lontana dal luogo di origine.

6-9) Dal pozzo di via San Cristoforo, oltre ai bronzi descritti si estrassero alcuni marmi. Sono in marmo bianco di Carrara: il piede calceolato ed alato di una figura di divinità (fig. 10) probabilmente una Vittoria; il braccio destro, piuttosto tozzo e mal modellato, di una statua colossale (Fig. 11); un grazioso, ma purtroppo ben minuscolo frammento di altorilievo con la figura di un grifone alato tra foglie e fiori (fig. 10); un pezzo di fregio angolare, e perciò forse incurvato, di un basamento con un ornato di foglie d'edera embricate racchiuse dentro una cornice (fig. 12).

10-11) Sono invece di marmo rosso di Verona un rocchio quasi completo, ma rotto a metà, di una colonna levigata; e parte di una parasta elegantemente scannellata sulla facciata anteriore (fig. 13) (1).

Non sarà inutile ricordare che anche nel pozzo scoperto nel 1880 al Campo della Fiera si rinvennero, mischiati alla rinfusa con i bronzi, un braccio di statua colossale in marmo bianco, ripiegato quasi ad angolo retto; e quindi quattro pezzi della vasca di una fontana, deco-

(1) Elenco le misure di questi pezzi: Piede, lungh. 0,25; altorilievo, lungh. 0,205, alt. massima 0,19; fregio, altezza lungo l'arco esterno 0,525, spessore 0,135, largh. 0,095; rocchio di colonna, diam. massimo 0,42, minimo 0,375, lungh. di un pezzo 1,12, del secondo 0,60; parasta alt. 0,74, largh. 0,33, spessore 0,39.

rati sulla faccia inferiore di un elegante motivo di foglie avvicinate, che si allargano dal centro verso l'esterno (fig. 16) (1).

Le riproduzioni mostrano che tutti gli oggetti sono ridotti in minuti frammenti, e rendono testimonianza del selvaggio accanimento e del sadico desiderio di distruzione, che contro i gloriosi monumenti della romanità ha armato la mano dei barbari devastatori. Non c'è ora che sperare in un terzo, quarto o quinto pozzo che ci restituisca, e auguriamo con più abbondanza e con più fortuna, altri pezzi delle statue o dei gruppi statuari così vandalicamente abbattuti, spezzati e rovesciati quale scarico nei pozzi.

12) I grandiosi lavori fatti eseguire sulla fine del XVI secolo e nei primi decenni del XVII dai Savoia, per fortificare Vercelli e renderla un'imprendibile piazzaforte, hanno talmente devastato con le profonde escavazioni gli immediati contorni della città, che specie verso la porta di Casale, dove si trovava la cittadella, è raro il ritrovamento di antichità anche se costì si estendevano, a quel che pare, le maggiori necropoli. Qualcosa affiora tuttavia casualmente. Tre anni fa, ad esempio, secondo una cortese comunicazione fattami dal solerte ispettore locale prof. Giulio Cesare Faccio, presso la piscina dell'Opera nazionale del dopolavoro, alla profondità di ben m. 3,50, si è rinvenuta una tomba (larga 0,80 × 0,47 e alta 0,45) formata di un pavimento di tavelle, di pareti in mattoni, e di un coperchio di limbaci, e contenente un'urnetta in pietra locale di forma cilindrica (alt. 0,33, diam. 0,38; fig. 17), che racchiudeva i resti combusti di una giovane donna, molti dei filamenti d'oro dei quali era forse intessuto il suo vestito, e un unguentario di

(1) Il frammento di braccio misura 0,45; il pezzo di vasca riprodotto ha l'altezza di 0,21.

vetro. A lato della tomba, e allo stesso livello, avanzi di terra nera, fra la quale si rinvennero ancora una lucernina di terracotta con il bollo CERINTHI, alcuni unguentari mezzo fusi, un lungo ago crinale in osso, il manico di uno specchio, una moneta in bronzo e pezzi di lunghi e grossi chiodi in ferro, segnavano il luogo della deposizione e del rogo. La moneta è molto consunta e non le si può dare una precisa attribuzione: parrebbe tuttavia del 1° secolo d. C. In questo caso la tomba potrebbe essere approssimativamente riferita alla fine dello stesso secolo o al principio del successivo.

13) In lavori di sterro eseguiti all'incrocio delle vie Balbo e Laviny fu rinvenuta anni sono ed è ora in proprietà privata una statuettina in bronzo di Giove (alt. 0,12; fig. 18). Il dio, con lunghe chiome cinte da un serto, è raffigurato dritto in piedi nell'atto di incedere, con un'ampia e lunga tunica, che se lascia scoperto il petto, ammanta le spalle e le gambe. Nella mano destra distesa ed alzata teneva lo scettro ora perduto; nella sinistra invece stringe ancora un grande fulmine. Il bronzetto, che ha evidentemente subìta l'azione del fuoco ed in certe parti è addirittura cotto, è purtroppo piuttosto rovinato da pesanti concrezioni di verderame; tuttavia la modellazione è molto fine ed accurata e lo rivela per un buon lavoro del I-II secolo d. .C.

Nel Vercellese il più cospicuo ritrovamento di antichità è costituito da un tesoro di numerosi preziosi d'oro e d'argento. L'ho chiamato tesoro di Desana, perchè da vaghi indizi raccolti di recente, mi risulta che la scoperta è avvenuta nei pressi di cotesto borgo; ma non mi è riuscito di conoscere con precisione nè il tempo, nè la località, nè le circostanze del ritrovamento. In ogni modo, sapendo con certezza che veniva dal Piemonte e anzi dal mio Vercellese, convengo di aver lavorato con molto ardore perchè cotesto stupendo complesso non emigrasse

chissà dove, ma restasse in Piemonte e venisse a far parte del museo civico di Torino. Aggiungo che l'acquisto fu fatto a condizioni vantaggiose, a peso di metallo; e che per assicurarlo a Torino molto giovò la collaborazione discreta e disinteressata di un buon amico del museo, l'antiquario Pietro Accorsi.

Ventidue sono gli oggetti d'oro e altrettanti quelli d'argento che compongono il tesoro di Desana; e ne dò qui una rapida e succinta descrizione.

1) Tra gli ori, ben può aprire la serie un meraviglioso bracciale (diam. 64 mm.; alt. 14; spess. 1; peso gr. 26,5) che formato di una consistente lamina chiusa fra i due cordoni rilevati della cornice, reca incise a cesello una pianta di vite, e, fra l'uno e l'altro campo del corso serpentiforme del tronco, figure di amorini che riposano, di bimbi che raccolgono o sgranano grappoli e li versano in grossi panieri, di un uccello che becca chicchi, il tutto ben rilevantesi da una fitta rete di viticci lavorati a perfetto traforo (fig. 19 e 20). Se la figurazione del cespo di vite e dei bimbi vendemmianti è frequente nel simbolismo romano tardo e del cristianesimo primitivo, il pezzo non manca, anche per ciò che riguarda la tecnica, di precisi riscontri; il Marshall nel suo « Catalogue of Jevellery greek, etruscan, and roman in the British Museum » (1911), riproduce e descrive al n. 2817 un braccialetto quasi identico con figurazioni a cesello e a traforo di cacciatori e di contadini; e il Dalton in « Catalogue of early christian antiquities of the British Museum » (1901) una consimile placchetta (n. 252) con una caccia alla tigre.

Questa dell'ornato a cesello ed a traforo è una tecnica durata a lungo nell'oreficeria romana, e non solo il Marshall, ma il Matz nella « Bosserts Geschichte des Kunstgewerbes » (IV, pag. 19, tav. XVI-XVII) e il Fontenay, in « Les Bijoux anciens et modernes » (1887, pag. 289) ne ricordano begli esemplari databili del II e III,

come del IV e V secolo d. C. Fondamentale è sopratutto il capitolo, che a questa particolare tecnica del traforo (durchbrochene Arbeiten) e alla sua evoluzione durante l'impero e specie nei tardi tempi della romanità, ha dedicato Al. Riegl nella sua « Spätrömische Kunstindustrie » (Wien, 1927, p. 266-291). Per il pezzo di Desana, basandomi sulle figurazioni e sul loro stile, già ero stato indotto a pensare ad un bel lavoro di artefice romano del tardo IV secolo o del principio del V; e l'attribuzione mi è stata successivamente confermata dalla data che anche il Marshall ha assegnato al simillimo esemplare del British Museum.

2) Di non minore magnificenza, anche se malauguratamente frammentario, è un secondo braccialetto d'oro (lungh. 150 mm., fig. 21). Il centro è una rosa ornata di una grossa ametista ovale a castone; e intorno le fanno corona, chiuse entro graziosi viluppi a filigrana, quattro piccole granate e quattro smeraldini, vari di forma e di dimensioni (conservati 2 su 4). A ciascun capo della rosa si diparte un nastro a segmenti snodabili ornato di grosse gemme a castone, alternate con cordoncini a filigrana avvolti a forma di volute contrapposte. Sul nastro ancora integro si sono conservate, oltre alla doppia ghiera terminale per il fermo, tre delle quattro gemme che lo adornavano in antico (un'ametista, un onice e una granata); rimane invece una sola ametista delle due pietre incastonate sul pezzo frammentario.

Per quanto le grosse gemme racchiuse entro alveoli, e gli ornati a filigrana, che qui si uniscono a formare la vaga e gustosa decorazione, valgano per tecniche particolari e distintive dell'arte delle stirpi germaniche venute dal settentrione e dall'oriente europeo; d'altra parte, l'architettura del monile a forme ancora classicheggianti, l'ordinata sobrietà dei suoi elementi decorativi, la maniera stessa ed i particolari della esecuzione, e il notevole peso del metallo (gr. 43,6) mi fanno credere che

anche in questo caso si tratti piuttosto di un prodotto fabbricato nel tardo IV o già nel V secolo da artefici romani: quegli artefici, che giusto l'idea del Riegl (1), già possedevano ed usavano le tecniche dell'orificeria alveolata e della filograna non per influssi estranei, ma per propria creazione in accordo e ad estrema conseguenza della tendenza coloristica della tarda arte romana.

3) A cotesto stesso gusto risponde un altro braccialetto fatto di una massiccia e pesante verga d'oro (diam. mm. 64, alt. 9, spess. 4; peso gr. 97), che divisa in due segmenti ed in parte apribile, porta incassate sulla costolatura esterna una fila centrale di 26 granatoni (21 ancora conservati) e due file laterali di 52 minuti smeraldi (fig. 22). E se anche non ho trovato per questo pezzo precisi raffronti, vale tuttavia per esso, a mio parere, la stessa attribuzione al V secolo già data al precedente monile.

4) Altro bell'oggetto del tesoro è una collana (fig. 23) che formata di sei segmenti di maglie intrecciate, riuniti l'uno all'altro da lunghi legamenti a semplice filo (lungh. 520 mm., peso gr. 34,7), è resa più preziosa dalle belle gemme che la adornano: al centro, uno smeraldo cilindrico; a metà, due granate ovali racchiuse in capsule d'oro; ai capi, due grossissime ametiste pure ovali, l'una a superficie convessa liscia, l'altra invece lavorata e incisa a profondissimo incavo con un busto di giovane donna dai lunghi riccioli inanellati cadenti sulle spalle, e adorna di una raggiera di foglie intorno alla nuca (fig. 24). Per finezza e perfezione di lavoro la gemma (mm. 21,5 × 11,7) si può, a mia idea, considerare del miglior periodo della glittica greco-romana (1°-2° secolo d. C.). In tempo ben più tardo è stata di certo fabbricata la collana. Se infatti il tipo della maglia è comune a tutta l'oreficeria

---

(1) Al. Riegl, *op. cit.* nel capitolo « Die Granateneinlage in Gold », p. 323 e segg., e sopratutto p. 339-346.

romana, d'altro canto il genere di alcune gemme e il modo con il quale sono montate, mostrano chiaramente che si tratta anche qui di un lavoro della fine del IV secolo d. C., o anche più tardo.

5) Un'identica fattura nelle maglie e nei legamenti presenta una corta e leggera catena (lungh. 119; peso 2,4), che sul filo d'oro che collega i suoi segmenti reca infilati tre smeraldi cilindrici (fig. 25). Difficile è poterne definire il preciso uso. Più che frammento di una vera e propria collanina, come si potrebbe anche pensare guardando un monile della raccolta Bachstitz (1) (vol. II, n. 46 e tav. 13), si tratta forse di una catenella o di un accessorio di altro oggetto, se si tengono presenti coperchietti di vasi del British Museum (Marshall, op. cit., n. 2951) e della raccolta Bachstitz (op. cit., vol. II. n. 226, tav. 96), o un ago crinale riprodotto dal Fontenay (op. cit., p. 400).

6) Pezzo singolare è un vasetto di forma emisferica (alt. 59, diam. 33; peso 53,6) che poggiato su un piede conico ornato all'orlo inferiore di perline, presentava sulla calotta esterna un seminato di 42 chiarissime ametiste disposte su sei file alternate (fig. 26) (2). In alto il vaso è sormontato da un cubetto lavorato a traforo, su cui si allarga un sottile cappelletto già adorno nella faccia superiore di una gemma e con i resti di quattro catenelle di sostegno agli angoli. Ove si liberi il fermo al centro e si ribalti sulla ghiera contrapposta la metà superiore, il vaso si apre a metà, e ci si accorge che sotto le due calotte esterne ve ne sono due altre interne che ben chiuse dovevano rinserrare le sostanze o gli oggetti

---

(1) Robert Zahn, *Sammlungen der Galerie Bachstitz*, Berlin 1921.

(2) Delle 43 ametiste sfaccettate a rosetta ne rimangono al loro posto soltanto 4. Ne sono per altro conservate altre 14, che potranno essere rimesse.

di cui il recipiente costituiva la preziosa custodia. Portaprofumi o scrignetto di gioie? Nella mancanza di precisi riscontri, non so proprio decidere fra queste ed altre possibilità; in ogni modo, come gusto e tecnica, il gioiello si accosta ai pezzi precedenti ed appartiene, a mio giudizio, allo stesso periodo di tempo.

7) Un altro bel pezzo del tesoro è rappresentato da una massiccia fibula d'oro, del tipo a croce latina con i caratteristici tre bottoni, sfaccettati a cupola di pagoda e perlinati, posti all'estremità dell'elemento trasversale e del capo (lungh. 72; peso gr. 30,3; fig. 27). Il gambo di un bottone dell'elemento trasversale è munito di passo e svitabile. Tipica è anche la decorazione della staffa che piuttosto corta (mm. 39), presenta ai lati e lungo la piatta e stretta costolatura centrale, due file di volutine ad *S* lavorate a traforo e chiuse poi ai capi da uno stilizzato motivo a fiore ripiegato. Un sottile cordoncino filigranato avvolge a sua volta il breve collo fra staffa ed arco. Manca l'ardiglione, forse perchè era di altro metallo e si è corroso. Il tipo della fibula, comunissimo, e la sua ornamentazione riportano senz'altro al V sec. d. C. avanzato.

8) E' del resto la stessa età di una crocetta (mm. 35×18, spess. 6, peso gr. 8,5) a braccia potenziate (fig. 32) che sulla faccia anteriore della sua lamina reca a sbalzo con finissimo lavoro una rosetta centrale, e intorno su

---

(1) Al. Riegl nella sua *Spätrömische Kunstindustrie*, sopra citata (p. 273 e segg.) dopo aver preso in esame le più singolari e rappresentative fibule d'oro a croce latina lavorate a traforo (fibule di Apahida ai musei di Clausenburg e di Vienna; del Palatino al Museo Nazionale delle Terme; del Ferdinandeum di Innsbruck) ha potuto tracciare l'evoluzione del tipo e dell'ornamentazione; e sulla base dei pezzi trovati nella tomba del franco Childerico I stabilire all'anno della morte di cotesto re (481) un terminus ante quem per la datazione dei tipi più evoluti.

ogni braccio vistosi grappoli d'uva, e alla base un vaso da cui diramano lunghi steli in fiore: tutti motivi cari al simbolismo dei primi tempi cristiani.

9-15) Sette sono gli anelli del tesoro e tutti del IV-V secolo d. C. Tre di essi sono a semplice verga d'oro (figura 28), e sul castone recano incisi: l'uno (diam. 20; peso 6,4) le parole STEFANI/VALATRV; il secondo (diam. 20,2; peso 3,1) BONOS che direi una formula propiziatoria, con una stella sopra e un'altra sotto; il terzo (diam. 20,2; peso 7,9) un complicato monogramma intrecciato al monogramma di Cristo e alla croce.

Tipici prodotti d'arte germanica, probabilmente del V secolo, sono altri quattro anelli (fig. 29). Uno di essi (mm. 26 × 29; peso gr. 17,3), fatto di una verga solida e massiccia percorsa lungo la costolatura interna di un leggero ornato a treccia inciso, ha un gran castone ovale sul quale è fissato un grosso cono di quarzo. La verga di altri due anelli è vuota nell'interno, e sulla leggera foglia dell'uno (mm. 26 × 29; peso 6,1) è rilevato a sbalzo un motivo di steli contrapposti terminanti a voluta; sull'altro (mm. 26 × 28; peso 4,9) un ornato a graffito di grosse foglie piumate e di circoli. Nei castoni dei due anelli sono poi incapsulate grosse pietre; e cioè sul primo un granatone liscio; nel secondo un'ametista su cui è inciso senza gran finezza un leprotto in corsa. L'ultimo anello (mm. 20 × 21; gr. 3,1) è costituito da una verga sottile, che sostiene in un gran castone quadrangolare uno smeraldo piatto (v. fig. 28).

16) Il museo ha successivamente acquistato un altro anello d'oro (fig. 30), che reca incassata sullo spesso e pesante cerchio uno smeraldo verdissimo adorno di una testa di fanciulla vagamente intagliata (mm. 22 × 18; gr. 14,1). Mi si è assicurato che l'ornamento proviene dalla stessa località degli altri oggetti, ed è probabile che sia così. Tuttavia e per il diverso momento dell'acquisto, e perchè non solo la gemma, ma lo stesso anello

mi paiono di fattura alquanto più antica (III e IV sec.) ho tenuto darne separata e particolare notizia.

17-20) In piuttosto cattiva conservazione ci sono giunti gli orecchini che facevano parte del tesoro. Un paio (mm. 26 × 21; gr. 14,07) è ridotto ai soli cerchietti che sono di così eccezionale spessore da far quasi dubitare della loro destinazione a pendenti d'orecchi. Gli altri (fig. 31) portano invece attaccate ad uno dei capi del cerchietto aperto boccole poliedriche in più o meno buono stato di conservazione. Su due paia (mm. 32 × 36 e 27 × 30; gr. 13,2 e 12,25) le dodici faccie di ogni boccola erano tutte ornate di motivi a filograna, e quattro portavano inoltre pietruzze colorate. Su un quarto paio invece (mm. 30 e gr. 11,5) i lati dei poliedri sono tutti lisci, sì che al monile deriva un'aria di pesantezza e di grossolanità, ora accentuata forse dalla perdita dei vetrini o delle gemme che li adornavano in antico. Sono in ogni modo tutte forme tipiche d'arte germanica del V secolo. E' un prodotto della stessa arte un orecchino scompagnato (mm. 22 × 70; gr. 8,75), che oltre alla boccola abbellita un tempo di una pietra incastonata, sopporta a pendente un'asticciola nella quale sono infilati, prima uno smeraldino chiuso dentro una capsuletta d'oro, quindi un grosso zaffiro ovale (fig. 34).

21-22) Stupendi esemplari dell'abilità degli artefici germanici nel trattare il metallo, e dello squisito gusto coloristico della loro arte, sono però sopratutto le due grandi fibbie riprodotte alla figura 35. Esse sono costituite di una robusta lamina di bronzo sopra la quale era attaccata a mezzo di chiodini una sottile, ma consistente lamella d'oro (lungh. mm. 137). Al fondo e all'orlo, piuttosto rialzato, di quest'ultima sono saldate verticalmente brevi lamelle pure d'oro tutte collegate e formanti, con bizzarra sinuosità di linee, alveoli o cellette per rinserrare gemme e vetrini multicolori. Se si sono perduti, perchè corrosi dalla ruggine, gli ardiglioni

di ferro, rimangono invece sotto alla staffa sia gli appoggi su cui l'ardiglione andava a posarsi; sia, in uno degli esemplari, l'anello che l'ardiglione aveva aggraffato e qualche frustulo del pesante tessuto di lino a cui l'anello si attaccava. Graziosa la forma delle due fibbie. Il capo è un perfetto semicerchio, ma da esso sporgono quattro teste d'aquila: due addossate, al centro; e altre due, ma affrontate, alle opposte basi. Piuttosto corto, ma tuttavia ben proporzionato è l'archetto a tutto centro; slanciata invece ed elegantissima la staffa a forma di lingua. Luccicanti vetrini rossi e verdi, combinati in un vario e complicato disegno, conferiscono, insieme con l'oro, splendore di colori e di luci all'oggetto. Rosse sono le teste e verdi i becchi delle aquile; ma è con un cerchietto d'oro che l'artefice segna l'occhio e dà vita alle stilizzatissime figure. Diviso in tre concentrici semicerchi è il capo, e se nel corso esterno si alternano vetrini rossi e piccoli smeraldi a goccia, il centro è tutto un rosseggiare di sinuosi S; e nel cerchio interno brilla un trifoglio verde fra i vetri rossi, bizzarri di forma e di taglio. Sull'arco ben si adattano al giro degli estradossi un ornato a vetri trapezoidali rossi; alla curva in alto vetri esagonali alternativamente rossi e verdi. Una complicata decorazione a grossi rami, fulgente d'oro e di rossi bagliori, si annoda sinuosa lungo tutta la staffa con illusionistica eleganza di intrecci, e se in basso ed in alto la terminano due grandi foglie smeraldine, tutto intorno la circonda il motivo che ricorre sulla testa, con vetrini rossi alternati a goccie di smeraldi. L'effetto sopratutto sotto l'aspetto coloristico ne è stupendo, sì che questi nostri pezzi per valore d'arte e per perfetta esecuzione tecnica ben si possono avvicinare sia alle mirabili fibbie a forma d'aquila scoperte l'una sulla via Flaminia a Roma e due altre a Cesena, sia al monile un tempo al museo di Ravenna, che valgono in vero per i più belli e preziosi oggetti del genere rinvenuti in Italia. Non si

discostano del resto neppure, se non per la mancanza di granatoni entro alveoli, dalle due fibbie uscite dalla necropoli di Testona (1) ed ora al museo archeologico di Torino. Nils Aberg nella sua classica opera, « die Goten und Langobarden in Italien » (2) con appropriati confronti e logiche deduzioni ha assegnato tutti cotesti oggetti al V secolo; e la stessa attribuzione credo convenga anche alle due fibbie di Desana. Una più precisa determinazione cronologica la si potrà tuttavia desumere dall'esame complessivo del ritrovamento.

Accanto agli oggetti d'oro, il tesoro ne comprende, come si è detto, un buon numero d'argento. La parte più singolare è costituita da un'intera serie, si potrebbe anzi dire da un intero servizio di cucchiai nelle caratteristiche forme della ligula e del cochlear. Diciotto sono i pezzi; e la serie è quindi una delle più numerose che si siano scoperte, superata solo, per quel che mi consta, dal servizio del tesoro di Cipro (3) ora al British Museum, che ne elenca ben venticinque.

23-32) Delle tredici ligule, dieci sono perfettamente eguali (lungh. mm. 235-240; peso da 47,8 a 54,05), e nulla hanno di particolare fuori che l'eleganza della forma nello slanciato ovale del cucchiaio (fig. 37), che saldamente si collega al lungo e sottile manico appuntito a mezzo di un solido disco intermedio, sulle cui due faccie sono incisi, da un lato il monogramma di Cristo, e dall'altro alcune lettere raggruppate a monogramma

---

(1) Calandra, *Di una necropoli barbarica scoperta a Testona*, in « Atti della Società di archeologia e b. a. per la provincia di Torino », IV, tav. III, n. 36.

(2) Nils Aberg, *Die Goten und Langobarden in Italien*, in « Arbeten Utgifna med understöd af Vilhelm Ekman Universitetsfond Uppsala », n. 29, 1923, pag. 14 e segg.

(3) Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities*, p. 88, n. 400-424.

(Q N D, direi) ad indicare forse il nome del proprietario. In un solo pezzo si nota una variante con la sostituzione di una foglia di vite al nome monogrammato. Si può aggiungere che in cinque pezzi, sul fondo del cucchiaio, proprio sotto l'attacco del manico, è grafita con sottili righe una croce tagliata da una linea trasversale.

33-34) Oggetti di uso comune si direbbero altre due ligule, a giudicare dalla grossolanità della lavorazione e dalla leggerezza della foglia di metallo che l'uso ha reso anche più sottile. E se all'una di esse (lungh. 209; peso 32,6) donano ancora un po' di grazia la semplice ma non inelegante voluta che lavorata a traforo si avvolge a formare l'attacco, e un certo carattere il monogramma, ora molto consunto, di Cristo a mezzo all'incavo del cucchiaio; l'altra è invece una povera e rozza cosa davvero (lungh. 217; peso 26,88), piatta e disadorna in ogni sua parte.

35) Merita invece ammirata attenzione per la sua fòrbita eleganza e per la impeccabile perfezione e gustosità del lavoro, una ligula (fig. 38; mm. 242; gr. 52,35), il cui attacco fra il manico ottagonale e la solida costolatura del cucchiaio è foggiato a testa di grifo, tutta toccata poi a fini tratti di cesello, e coloristicamente rialzata da un bagno d'oro. Due minuscoli lapislazzuli a goccia segnano gli occhi ed animano con il loro scuro rilievo il fantastico mostro.

36-37) Dei cinque cochleari i due più grandi (fig. 39; lungh. mm. 183; peso gr. 84,3 e 79,3), il cui ampio e capace recipiente presenta la tipica forma a calotta, si fanno notare sopratutto per l'elegante e ben lavorato manico tutto tornito a successivi pomi ed anelli, e per l'iscrizione propiziatoria VIVA C(A)ES(AR) - VIVAS IN DEO - VTERE FELIX incisa sulla tavoletta rettangolare che sostenuta ai lati da stilizzati delfini costituisce il solido attacco fra le due parti dell'oggetto. E' probabile che le parti incise, come i circoletti centrali sopra e sotto la

calotta, le iscrizioni, gli occhi e le pinne dei delfini fossero rialzate a niello.

38-39) Ben più elegante è la forma e più vago e fine l'ornato di tre altri cucchiai (fig. 40; lungh. da 184 a 194; peso da 88 a 90). La parte convessa della calotta infatti, intorno ad un dischetto centrale leggermente rilevato, è scompartita in otto spicchi: quattro tutti ad oro, e quattro invece in argento con un ornato inciso e niellato alternativamente a foglie embricate e a intrecci di rosette. Con questa decorazione l'artefice forma anche due volte il segno venerato e caro della Croce. Si intona egualmente al simbolismo della primitiva Cristianità il pesce che tenendo nella grande bocca spalancata una ghianda, forma con essa l'originale slanciato attacco fra il recipiente e il manico. E merita mettere in evidenza l'eleganza e la vivacità che alla figurazione dànno l'alterno uso dell'oro e dell'argento, e le incastrate pietruzze degli occhi; e ancora la finezza che le parti niellate e i tocchi a cesello conferiscono al lavoro. Non diverso nè minore gusto dimostra l'artefice, quando tornisce il manico o ad anelli continui, oppure a pomi ed a anelli d'oro alternati per tre volte a bastoncini d'argento, e li finisce con una crinita e digrignante testa di leone.

Ligule e cochleari d'argento simili ai nostri sono stati rinvenuti abbastanza di frequente ed in buon numero, o isolati o in serie di più pezzi a Roma, in varie località italiane, in Francia, in Germania, in Africa, a Cipro, e in molte altre parti dell'Impero Romano. Non ne mancano esempi anche in Piemonte: ricordo così alcune delle ligule provenienti, pare, da Ghemme ed ora al Museo civico di Novara. Il lavoro, l'ornato, i simboli, le iscrizioni ed i monogrammi precisano con più che sufficiente sicurezza la datazione di cotesti oggetti fra il tardo IV ed il VI, e persino anche il VII secolo d. C. Per quel che riguarda la serie di Desana, le intrinseche caratteristiche

di stile li fa ritenere del V secolo, ed è datazione che come vedremo, verrà confermata da altri elementi.

40) Si distingue per originalità e squisita fattura un oggetto di intima toeletta, un nettaorecchi (fig. 36; lungh. 168; peso 44,07). La minuscola paletta del pulitore, attaccata ad un lungo e sottile bastoncello, è stretta fra le dita distese di una mano. Cordoni a filigrana e pomelli formano quindi l'attacco al manico leggermente conico e a sei faccie, su tre delle quali ad agemina e a niello corre la frase propiziatoria: [STEFA]NI * VIVAS * IN DEO. All'oggetto, che fuori che nelle parti a niello, era tutto dorato, si innesta a mezzo di una cannuccia un secondo pezzo formato di una grossa sfera fra due cordoni a goccie rilevate e di una corona a dentelli, che doveva forse stringere una impugnatura di legno. L'età è indubbiamente la stessa dei cucchiai or ora descritti, e cioè il V secolo d. C.

41-42) Sono tipiche forme dello stesso tempo anche due fibule d'argento (fig. 43; lungh. dell'una mm. 108, dell'altra mm. 75; peso rispettivo gr. 57 e 30), della consueta forma a croce latina, semplici e liscie, con un elemento trasversale molto breve, un arco piuttosto alto e stretto, ed una lunghissima staffa. L'ardiglione e la sua molla sono anch'essi d'argento.

43-44) Completano la serie degli oggetti d'argento due fibbioni da cintura. L'uno di essi è completo di placca e di anello con ardiglione (fig. 41; mm. 112×58). L'anello ellittico è a superficie liscia; l'ardiglione ha la punta ricurva e modellata a becco d'aquila stilizzato. La placca, rettangolare e formata di una leggera lamina ripiegata in due intorno all'anello, è completamente liscia sul foglio inferiore; e ornata invece in quello superiore, sulla faccia che era in vista, di un fiore a quattro foglie disposte a croce di S. Andrea, e nei campi intermedi di una fitta punteggiatura su più righe. Cinque borchie a capocchia emisferica poste al centro e ai quattro angoli arricchi-

vano la decorazione e servivano ad assicurare i due fogli della placca alla cintura: di esse per altro ne rimane una sola.

Il secondo fibbione (fig. 42; mm. 115 × 59) è meno completo del precedente; ma conserva tuttavia oltre alla placca la fibbia ellittica ed il suo ardiglione, quest'ultimo a punta alquanto ricurva e modellata a becco d'aquila stilizzato, e con vivaci tocchi di doratura alle orecchiette del becco e ai cordoni dell'opposto attacco. Ad alleggerirne il peso i due pezzi sono stati gettati semicavi all'interno. A differenza dell'esemplare precedente, la placca è composta di due parti; e cioè di una vera e propria cornice che presenta un largo rettangolo aperto al centro, e di una piastrina più leggera adattata e saldata a codesta apertura. Nella cornice, ottenuta a getto e poi lavorata a cesello e a niello, mentre le due sottili striscie che formano l'orlo esterno e quello interno sono a leggero rilievo e vagamente niellati con un motivo di dentelli contrapposti; la larga fascia centrale presenta una decorazione profondamente scavata a steli diramanti e a viluppi, ed è coloristicamente rialzata da un bagno d'oro di bellissimo effetto. La piastrina centrale che era un tempo saldata al rovescio della cornice, porta semplicemente invece granatoni a goccia entro alveoli: uno centrale ben grande, quattro minori (uno ora è perduto) agli angoli. Traccie di mastice negli spazi fra alveolo ed alveolo fanno ritenere probabile che l'ornamento centrale, ora incompleto, recasse in alto una seconda piastrina o degli smalti.

Nils Aberg nell'opera già citata ha illustrato vari fibbioni da cintura trovati in Italia e molto rassomiglianti per forma e per decorazione ai due di Desana. Il primo di questi (n. 43), ad esempio, trova quasi perfetto riscontro in fermagli rinvenuti a Brescia e a Barete (Aquila) e molta somiglianza con esemplari provenienti da Fano e da Torino (?) (Aberg, op. cit., pag. 2 sgg. e fig. 1-4); il secondo (n. 44) con fibbioni trovati a Rosara

nel Piceno, a Belluno, a Norcia, nelle Romagne e altrove (ibid., fig. 5-9). Si tratta in ogni caso di lavori proprii delle stirpi germaniche (1); e anzi, secondo un documentato studio del Götze (2), di una particolare produzione dei popoli gotici (visigoti ed ostrogoti), che sul finire IV secolo e nel corso del V, dall'oriente trasmigrarono successivamente verso le terre occidentali. E in verità non è senza significato che oggetti di tipo e di tecnica consimili si siano trovati sopratutto nei territori per cui cotesti popoli passarono o dove ebbero una più lunga stanza; e che in Italia, ad esempio, non se ne abbiano più esemplari nelle necropoli immediatamente successive dei Longobardi.

E' possibile tuttavia una più precisa determinazione di tempo. Studiando infatti i fermagli trovati in Italia sulla base della classificazione tipologica del Götze, l'Aberg è giunto alla conclusione che i due fermagli sopraricordati di Brescia e di Barete, che sono identici per forma, lavorazione e motivi decorativi al fibbione n. 43 di Desana, si debbano considerare i tipi più antichi della serie, e assegnare perciò, se non proprio al periodo visigotico, certo però non oltre i primissimi anni del regno di Teodorico in Italia. Esclusivamente proprii del periodo ostrogotico sono invece, sempre secondo l'Aberg, i fermagli italiani del secondo tipo, eguali cioè al n. 44 or ora descritto.

Ne viene di conseguenza che nel caso di Desana dove i fibbioni dei due tipi sono stati trovati insieme, si deve conchiudere, come già aveva concluso lo stesso Aberg

---

(1) D'altro avviso è tuttavia AL. RIEGL nel suo classico libro già più volte citato: *Spätröm. Kunstindustrie.* Nel capitolo dedicato a questi lavori « Der Keilschnitt » (p. 291-322) egli traccia con ricchezza di dati e di esempi la storia di questa tecnica romana e la sua evoluzione e diffusione, specie nel tardo periodo imperiale romano.

(2) GÖTZE, *Gotische Schnallen*, Berlin, s. a.

per l'identico caso di Barete, che la data più appropriata da assegnare alla deposizione degli oggetti siano proprio i primi anni della dominazione ostrogotica in Italia. A questa datazione bene si accordano del resto tutti gli oggetti del tesoro, che si sono particolarmente esaminati e classificati, sia quelli di carattere decisamente germanico come alcuni anelli (n. 12-15), gli orecchini (n. 17-20), le due grandi fibule (n. 21-22) ed i fermagli di cintura; sia gli altri più numerosi, tanto d'oro che d'argento, che per le loro caratteristiche di stile e per la tecnica ho creduto di attribuire ad artefici romani del V secolo.

Come numero e preziosità di pezzi il tesoro di Desana è in ogni modo uno dei più considerevoli del periodo tardo romano e ostrogotico che siano stati ritrovati in Italia, e certo il maggiore del Piemonte, di gran lunga più ricco di quello, pur sotto altri aspetti importantissimo, di Testona. E' solo un gran peccato che si sia nella più assoluta ignoranza riguardo alla località, al tempo e alle circostanze della scoperta. Ho la persuasione infatti che gli oggetti d'oro e d'argento costituiscano solo una parte del ritrovamento. Il pesante strato di verderame e di ruggine che copriva gran parte degli oggetti quando mi furono portati, lascia pensare che ai preziosi si accompagnassero altre suppellettili in bronzo e in ferro, che forse o per il loro cattivo stato di conservazione, o perchè ritenuti senza importanza e di scarso valore, furono trascurati, e magari distrutti dai rozzi scopritori. Questa mancanza di dati lascia pertanto incerti sulle conclusioni da adottare sul carattere del ritrovamento, e cioè se esso fosse un vero e proprio tesoro nascosto in momenti di paura, o non piuttosto il corredo eccezionalmente ricco di una o più tombe. La disparità degli oggetti che vanno dai monili femminili ai fibbioni di cintura e ad intere serie di cucchiai, l'analogia con altri ritrovamenti spettanti alla stessa agitatissima età, fanno ritenere più ve-

rosimile l'idea di un tesoro. Non è tuttavia da escludere del tutto l'altra ipotesi, specie se fosse provato che a codesti preziosi erano uniti oggetti di bronzo e di ferro. Si spiegherebbe anche meglio il fatto che una delle fibbie (n. 23) conservi ancora alcuni frustuli della stoffa a cui era attaccata. Io non dispero però di venire presto o tardi a capo dell'interessante problema e di accertare le precise circostanze della scoperta.

45) Nel commercio antiquario acquistai tre anni or sono per il Museo Civico di Torino un paio di orecchini d'oro (fig. 33; mm. 36×25; gr. 8) del tipo cosidetto a canestrello di squisitissima fattura con le boccole emisferiche lavorate, sul rovescio, a giorno con un motivo di spirali e di volute, ed ornate invece sulla faccia anteriore e su parte dei cerchietti, di fini filigrane a punti e a circoli rilevati. Un anellino fissato sul rovescio consentiva forse di aggiungere un pendente. Oggetti dello stesso tipo si sono ritrovati numerosi in Italia, specie nelle tombe langobarde del VI sec. d. C. (1) e a cotesto tempo converrà attribuire anche i due nostri esemplari. Riguardo alla provenienza mi si assicurò che essi provenivano da una tomba trovata qualche tempo prima a Borgomasino, località che situata sulla sinistra della Dora Baltea si può geograficamente considerare nei limiti del territorio Vercellese. Ed è probabile che mi si sia detta la verità: proprio a Borgomasino nel 1893, come è stato molto succintamente riferito a pag. 259 delle « Notizie scavi » dell'anno, venne in luce e fu in modo sommario esplorata una necropoli di età langobarda che diede una cospicua serie di armi, alcune fibule, fermagli di cintura,

---

(1) Al. Riegl, *op. cit.*, p. 289 e seg., considera questo tipo di orecchini a canestrello fra le più tarde evoluzioni della tecnica a traforo, e ritiene che si tratti di oggetti lavorati da artefici romani dell'Oriente, e di lì importati tanto in Egitto dove si trovano frequentemente, come in Italia ed in altre regioni occidentali.

vasi e vetri e infine, oltre a due crocette, cinque paia di orecchini d'oro che a ben leggere la descrizione che se ne dà, direi dello stesso tipo del paio ora descritto. Pare che dalla tomba recentemente scoperta siano uscite anche due o tre altri monili e oggetti di minore pregio e persino alcune capsule di denti in argento. Il tutto, acquistato da un antiquario di Vercelli, fu poi venduto, pare, a Pavia; ma non mi è riuscito di avere precise notizie sulla sorte attuale degli oggetti.

Queste sono le più notevoli scoperte di antichità che negli ultimi anni siano venute a mia conoscenza a Vercelli e nel suo territorio. Non sono nè poche, nè trascurabili, e si aggiungono al già cospicuo patrimonio di notizie, che per merito sopratutto di quell'appassionato investigatore e sagace illustratore che fu Luigi Bruzza, si possedeva sulla fervida vita della città e della regione durante tutta l'età romana, e nei primi tempi della Cristianità.

VITTORIO VIALE

LA STRADA ROMANA DA POLLENZO A TORINO

CENNI SUL TRATTO DAL PO AL SANGONE NEI TERRITORI DI CARIGNANO, LA LOGGIA E MONCALIERI [1]

Nel secondo segmento della Tavola Peutingeriana sono tracciate tre strade che mettono capo ad Augusta Taurinorum o ne escono: una per Segusium, lungo la valle della Dora Riparia, conduce in Alpes Cottiae; un'altra in Alpes Grajae e in Summo Pennino, per Eporedia e Augusta Praetoria, lungo la valle della Dora Baltea; alla porta di mezzogiorno arriva quella proveniente da Pollentia (Pollenzo), che è segnata con una breve linea, senza alcun punto intermedio di riferimento.

Meno sicura è la memoria che della Pollenzo-Torino ha lasciato Igino il Gromatico: nel « de limitibus constituendis » (2), discorrendo delle rapine e concessioni del Po, egli adduce, per esprimere il suo concetto, una forma o typus di campagna, nel quale sono poste in linea retta tre città: Opulentia, Colonia Julia Augusta e Hasta oppidum. Chi attribuì ai tipi di Igino valore storico e geografico, da altri negato; chi vide nella Colonia Julia

---

(1) Si stampano brevi cenni sul tratto della strada nei territori di Carignano, di La Loggia e di Moncalieri, corredati di alcune tavole rappresentanti qualche suppellettile romana e barbarica, in attesa di pubblicare lo studio completo, quando saranno stati portati a termine gli scavi e le ricerche.

(2) F. Blume, K. Lackmann, A. Rudorff, *Die Schriften der röm. Feldmesser*, Berlin, 1848, vol. I.

Augusta l'Augusta dei Vagienni, chi Torino, chi Alba Pompeia (1), mentre, secondo altri, con Opulentia e Hasta oppidum potrebbero, forse, essere indicate due città della Spagna. Tra Hasta oppidum e Opulentia colloca Igino Colonia Julia Augusta, la quale è unita ad Opulentia da una strada che, a un terzo circa del suo percorso, piega ad angolo retto e attraversa due fiumi. Oltre alla tavola Peutingeriana, non si trova la Pollenzo-Torino indicata in altri antichi itinerari : nè nell'Itinerario Antoniniano, nè nel Burdigalense, nè nei vasi d'argento di Vicarello, ecc.

Delle strade romane nel Piemonte e nella Savoia diede primamente notizia Samuele Guichenon (2), il quale con brevità ne descrisse sette, ma egli non parla della Pollenzo-Torino, pur essendosi servito, oltre dell'Itinerario Antoniniano e del Burdigalense, anche della tavola Peutingeriana : neppure ne parla il Bergier (3). E neppure dopo le numerose edizioni della Tavola, a cominciare dall'edizione viennese del 1753 (4), nella quale essa fu riprodotta con maggior esattezza, fino a quella pubblicata nel 1888 da Corrado Miller (5), i cultori della geo-

---

(1) Sostenne l'opinione che colonia Julia Augusta sia Alba, Anton Giacinto Cara De Canonico, nato a Carignano li 9 marzo 1728 e ivi morto li 17 agosto del 1798, nell'opera che, manoscritta, si conserva nella biblioteca della R. Accademia delle scienze di Torino e porta il titolo: « *Giulia Augusta Costanzia Colonia riferita da Igino nel suo trattato de limitibus constituendis e rintracciata in Alba Pompeia da A.G.C.D.C.* ».

(2) S. Guichenon: *Histoire genealogique de la Royale Maison de Savoie*, Lyon, 1660, capit. 4°.

(3) N. Bergier, *Histoire des grands chemins de l'Empire romain*, Bruxelles, 1728.

(4) Chr. de Scheyb, *Peutingeriana tabula itineraria, etc.*, Vienna, 1753.

(5) K. Miller, *Die Weltkarte des Castorius genannt die Peutingersche Tafel.* Ravensburg, 1887.

grafia antica del Piemonte, come Jacopo Durandi e l'abate Lirelli (1), Gian Tommaso Terraneo, Paolo Angelo Carena, Anton Giacinto Cara De Canonico, Secondo Giuseppe Pittarelli, Giuseppe Vernazza, etc. non ne fecero menzione, come non ne hanno fatto menzione Luigi Cibrario, Carlo Promis, Teodoro Mommsen e gli ultimi storici di Torino (E. Ferrero - T. Rossi e F. Gabotto - G. Bragagnolo ed E. Bettazzi - G. Bendinelli - F. Cognasso), mentre altri studiosi, appoggiati unicamente alla Tavola Peutingeriana, le assegnarono tracciati diversi.

Il conte Giuseppe Franchi-Pont, il quale trattò ampiamente delle antichità pollentine (2), scrive che per il territorio di Bra doveva passare la strada che metteva Pollenzo in comunicazione con Torino: a un simile breve accenno si limitano quelli che dopo il Franchi scrissero la storia di Pollenzo, o neppure ne fanno parola (3).

Il Paroletti (4) alla sua opera: « Turin et ses curiosités » ha allegata una carta rappresentante « La Ville

---

(1) J. Durandi, *Schiarimenti sopra la carta del Piemonte antico, e dei secoli mezzani*, in « Mémoires de l'Académie des sciences, Littérature et beaux-arts pour les années 1809-10 », Torino 1811. Allegata è la *Tabula Pedemontii antiqui et medii aevi*, dell'abate Lirelli.

(2) G. Franchi-Pont, *Dell'antichità di Pollenza, e de' ruderi che ne rimangono*, in « Mémoires de l'Acad. Impér. des sciences, littérature et beaux-arts de Turin pour les années 1805-8 », Torino, 1809.

(3) G. Casalis, *Dizion. geografico storico degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Torino, 1847, vol. XV, sub voce « Pollenzo o Pollenza ». Teob. Fornarese, *Cenni storici su Polenzo*. Alba, 1856; E. Milano, *Breve storia di Pollenzo*, Bra, 1902; Ag. M. Mathis, *Vicende di Pollentia colonia romana in Piemonte*, in « Atti Accad. Scienze », Torino, XXXVI, 1900-1901; F. Gabotto, *Pollenzo, Ricordo della venuta di S. M. Umberto I al Castello, novembre 1895*, Bra, 1895.

(4) M. Paroletti, *Turin et ses curiosités*, Torino, 1819.

de Turin en 1416, avec l'indication de ses Faubourgs », nella quale è tracciata una strada che, uscita dalla Porta Marmorea, passando presso l'Anfiteatro romano, si dirige verso mezzogiorno. La Pollenza Torino è segnata nell' « Orbis Romanus ad illustranda itineraria Antonini Burdigalense Tabulam Peutingerianam Periplos Itineraria Maritima », che il colonnello P. Lapie delineò nel 1834 (1); egli le fa varcare il Po, pare, nei pressi di Carignano o di La Loggia, ma non avendo dato tra Pollenzo e Torino alcun punto di riferimento, non si può conoscere quale ne sia esattamente il tracciato.

Questo tracciato segue a un dipresso il Droysens (2), il quale da Vada Sabatia per Canalicum o Calanicum, Ceba, Carrea Potentia, Augusta Vagiennorum conduce la strada a Pollentia, donde la prosegue fino ad Augusta Taurinorum, facendole attraversare il Po, pare, tra Carmagnola e Carignano.

Nella « Carte des itinéraires anciens dans les Gaules cisalpine et transalpine, dressée d'après l'analyse géographique de M.r le B.on Walckenaer, par H. Dufour, géographe, 1839 » la strada corre tutta alla destra del Po, che varca presso Torino (3). Secondo il Desjardins (4), essa avrebbe dovuto passare nei pressi di Canale. H. Kiepert (5), seguito da altri cartografi, fra cui lo Schrader (6), ha segnato la strada che da Vado per Mille-

---

(1) De Fortia d'Urban, *Recueil des itinéraires anciens comprenant l'itinér. d'Antonin, la table de Peutinger*, etc. *avec dix cartes dressées par M. le col. Lapie*, Paris, 1845.

(2) G. Droysen, *Allgem. historischer Handatlas*, Bielefeld und Leipzig, 1886.

(3) Walchenaer, *Géographie anc. historique et comparée des Gaules cisalpine et transalpine*, vol. III, Paris, 1839.

(4) E. Desjardins, *La table de Peutinger*, Paris, 1869.

(5) *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. V, parte 2ª.

(6) F. Schrader, *Atlas de géographie historique*, Paris, 1896.

simo, Ceva, Bene Vagienna raggiunge Pollenzo, donde prosegue fino a Torino; ma la Pollenzo-Torino corre a breve distanza alla destra di Bra, a circa quattro chilometri alla destra di Caramagna, a circa due chilometri alla sinistra di Trofarello, passa per Moriondo e Moncalieri e raggiunge Torino, varcando nei suoi pressi il Po. Il senatore Borelli (1), tenendo presente quanto avevano prima indicato il Desjardins e il Kiepert, ritiene che, oltre a una strada da Pollenzo, la quale s'innestava presso Canale alla Asti-Torino, un'altra ancora dovesse esistere, la quale da Pollenzo, discendendo lungo i colli di Bra, per Sanfrè e Sommariva, toccando forse Testona, giungeva a Torino.

Parlando di tombe romane rimontanti alla prima metà del primo secolo dell'era volgare, ritrovate a Torino in regione Porta Nuova, scrisse il Vacchetta (2): « Il sito del ritrovamento risulterebbe ad una distanza un po' minore di un chilometro e mezzo dalla cinta dell'antica Augusta Taurinorum e nella precisa direzione, con tutta probabilità tenuta da una strada che uscita normalmente dalla Porta Marmorea si fosse diretta a sud. E' lecito supporre che una strada ivi esistesse e che tali tombe facessero parte di una necropoli posta lungo essa, come di solito era allora in uso ». Ma dove questa strada arrivasse egli non dice.

Chi poi (3) la fa uscire da Pollenzo e per un Cereole forum e per Testona la conduce a Torino, continuando, probabilmente, lungo la destra del Po, fino ad Indu-

---

(1) G. B. Borelli, *Antiche strade romane sul territorio di Boves e loro raccordamento colle romane storiche*, Roma, 1883.

(2) G. Vacchetta, *Tombe romane scoperte in Torino il 15 maggio 1906* in « Atti Soc. Piem. Arch. e B. A. », vol. VIII, 1917.

(3) G. Allais, *Le Alpi occidentali nell'antichità*, Torino, 1891; F. Rondolino, *Storia di Torino antica*, in « Atti Soc. Piem. Arch. e B. A. », XII, 1930.

stria (Monteu da Po); chi crede (1) « che la grande via romana conducente da Augusta Taurinorum a Pollentia (Pollenzo), dopo essere passata a Piobesi e con ogni verisimiglianza nel territorio di Candiolo e di Carignano, dove si presume superasse il Po, attraversasse in qualche parte la zona di Carmagnola; di qui, come sembra, per Sommariva Bosco, giungeva a Pollentia ».

Altri afferma che dalla Porta Marmorea di Torino usciva una « notevole via suburbana, detta nel medio evo via Marmorica. Non vi è ragione per dubitare che in età classica e medioevale, come in età moderna, la via seguisse dapprincipio un percorso abbastanza lungo e rettilineo sull'asse di via Arsenale e di via San Secondo. Restando quindi indeterminato il suo esatto percorso tra Beinasco e Borgaretto, è certo che la strada toccava la stazione di Piobesi (antica Publiciae). Successivamente doveva diramarsi a sud-ovest verso Cavour (antica Caburrum) passando per Pancalieri (Pancalerium); a sud-est traversando il Po raggiungeva, con un percorso complessivo di 35 miglia, Pollenzo (Pollentia) sul Tanaro, presso Bra » (2) .

Alla destra del Po, ma pure senza l'indicazione di un punto intermedio di riferimento, è il tracciato della Pollenzo-Torino dato ultimamente dal Corradi e dal Lamboglia (3) e alla sinistra quello segnato nella 73ª delle Kartenskizzen degli Itineraria Romana di Corrado Miller, mentre dalla Carta stradale pubblicata dal Cagiano

---

(1) Piero Barocelli, *Notiziario archeologico* in « Bollettino Soc. Piem. Arch. e B. A. », XVII, 1933; Piero Baroncelli, *Studi su Torino ed il Piemonte. Il Piemonte dalla capanna neolitica ai monumenti di Augusto*, Torino-Casale, 1933.

(2) (G. B.), *Civiltà romana in Piemonte. Le antiche strade intorno alla città*, in « La Stampa », 18 agosto 1933.

(3) G. Corradi, *Le strade romane dell'Italia occidentale*, Torino; N. Lamboglia, *Liguria Romana. Studi storico-topografici*, vol. I, Roma, 1939.

de Avezedo (1) non si può neppure conoscere se la strada corra alla destra o alla sinistra del Po.

Da Pollenzo (2) la strada, attraversato l'attuale territorio di Bra e di Cavallermaggiore, di Racconigi e di Carmagnola, percorreva da mezzogiorno a mezzanotte i territori di Carignano, di La Loggia e di Moncalieri, giungendo a Torino. La Tavola Peutingeriana segna tra Pollenzo e Torino XXXV miglia, cioè, ragguagliando il miglio romano a 1481 metri, chilometri 51 e metri 835. Il tracciato, al quale convengono le 35 miglia date dalla Tavola, è determinato, oltre che dal selciato rinvenuto in diversi punti, anche da numerose cappelle, ora sperdute in mezzo a campi e a boschi, già menzionate nel secolo IX, nel X, nell'XI e nel XII in bolle di Papi e in diplomi di Imperatori, cappelle che si susseguono da Pollenzo fino a Torino; davanti alle cappelle e tra cappella e cappella sono stati rinvenuti cimiteri romani a incinerazione e a inumazione e cimiteri barbarici.

Varcato il Po, entrava la strada nell'attuale territorio di Carignano, correndo: presso la cappella di S. Vito, ricordata in una bolla, con la quale il Papa Callisto II alli 28 dicembre del 1122 conferma i privilegi e il possesso dei beni all'abbazia di S. Maria di Pinerolo; presso la cappella di S. Martino, le cui memorie sono anteriori all'anno 1118; presso la cappella di S. Maria Maddalena, sottomessa nel 1143 all'abbazia di S. Michele della Chiusa e demolita nel 1475: presso la cappella di S. Giovanni

---

(1) K. Miller, *Itineraria romana*, Stuttgard, 1916; M. Cagiano de Azevedo, *Civiltà romana: le strade*, Roma, 1939.

(2) Per l'elenco descrittivo dei libri stampati e manoscritti, riguardanti Pollenzo, ci si può riferire all'opera ancora manoscritta dello scrivente. *Bibliografia del Piemonte. Divisione 2ª, Comuni e borgate. Pollenzo.*

Battista, menzionata nell'atto di fondazione, circa l'anno 999, dell'abbazia dei Santi Solutore, Avventore e Ottavio in Torino; presso la cappella di S. Remigio, fin dal principio del secolo IX donata dal Vescovo Reguimiro alla chiesa di Torino; presso la cappella di S. Lazzaro, demolita nel 1771, davanti alla quale era un vasto cimitero romano; presso la cappella della Madonna degli Olmi, i cui muri perimetrali sono formati con materiale frammentario romano disposto a spina pesce; entrava quindi la strada nell'attuale territorio di La Loggia, passando: presso i Sabbioni, dai quali ha preso l'appellativo un ramo della famiglia Provana e che sono menzionati nell'atto di donazione del vescovo Reguimiro; presso Ravignano, ricordato in un atto di acquisto delli 20 aprile del 1072. Varcato il Nono, per la cappella di Santa Maria del Vicus Calpix, della quale è memoria nell'atto di fondazione dell'abbazia dei SS. Solutore, Avventore e Ottavio di Torino, giungeva al fiume Sangone.

Traversato il Sangone, la strada percorreva il territorio di Torino, e, passando presso la cappella di S. Salvatore di campagna, che compare in un atto di donazione delli 20 aprile del 1119, si dirigeva alla porta di mezzogiorno di Torino. Certamente altre cappelle medioevali, ora distrutte, e delle quali non è rimasta traccia nè nei documenti, nè nella tradizione, dovevano sorgere lungo questo tratto della strada dal Po al Sangone, quando si pensi che una di queste cappelle lungo la quale correva la strada, la cappella di S. Dalmazzo in Racconigi, dove si conservava la lapide dei Mottii del primo secolo dell'era volgare e davanti alla quale fin dal secolo XVI era stato messo alla luce un cimitero romano, venne demolita solo pochi anni fa, mentre della cappella di S. Martino nel territorio di Carignano una sessantina d'anni or sono non si lasciò sussistere che l'abside.

La strada dalla cappella di San Vito, ricordata già fin dall'anno 1122 in una bolla del Papa Callisto II, e presso la quale si è dissotterrato un cimitero romano, correva dal sud al nord fino al Nono sulle terrazze del periodo alluvionale dell'era quaternaria che si elevano alla destra dell'attuale strada provinciale che da Carignano porta a Torino. In tutto questo tratto il tracciato della strada, oltre che dalle cappelle sovramenzionate e dal selciato apparso in diversi punti, è segnato anche dalle numerose antichità romane, barbariche e medioevali ritrovate presso le cappelle o fra cappella e cappella.

La strada, venendo dalla cappella di S. Vito, passava fra la torre detta la Valsorda del sec. XIV e la cappella di S. Martino, già nominata in un elenco anteriore al 1118, di beni posseduti dall'abbazia dei SS. Solutore. Avventore e Ottavio di Torino, e davanti alla quale si sono dissotterrate rovine di edifizi e anticaglie romane. Importanti le due necropoli dissepolte a circa quattrocento metri a ponente della cappella (1): si estrassero scramasax, coltelli, frecce, forbici, un martello-scure, anelli, ecc. di ferro; fibbie, scudiccioli, piastre, un rasoio, una coppa, ecc. di bronzo; vasi di terra con impronte a stampo, e altri di cloriteschisto, calici e unguentari di vetro, pendenti di collane, pettini, monete del tempo costantiniano, ecc. (figg. 44, 45, 46): i crani sono dolicocefali. La suppellettile è simile a quella rinvenuta nelle necropoli di Testona e di Borgomasino e in altre tombe barbariche del Piemonte trovate a Mandello Vitta, a Sozzago, a Borgovercelli, a Moncalvo, a Fontanetto da Po, ad Alice Castello, a Caluso, a Trofarello, a Torino, a Piobesi Torinese, a Vinovo, ecc.

---

(1) G. RODOLFO, *Notizie storiche e archeol. sulle antichità scoperte nel territorio di Carignano dal 1905 al 1909*, Carmagnola, 1910.

Dalla cappella di S. Martino la strada correva sulla terrazza del Moncrivello, nella quale numerose antichità romane e barbariche e resti del selciato vennero trovati; scendeva nella depressione, nella quale si formò « burgum vetus de Cargnano », ricordato da un documento delli 12 agosto del 1274 dell'abbazia di Casanova, per risalire con un largo angolo alla terrazza, sulla quale ora sorge Carignano.

Sull'origine della storica città sabauda, della quale la più antica menzione scritta si trova nel diploma, col quale, circa l'anno 981, Ottone, re dei romani, confermò i privilegi e i possessi della chiesa di Torino, varie sono le opinioni. Ma se si deve rigettare la leggenda che ne attribuisce la fondazione ai Celti di Belloveso, neppure è vera l'affermazione di coloro che assegnano a Carignano origine romana e lo vogliono fondato verso l'anno 300 dell'era volgare. Alla sinistra del Po, su una terrazza dell'era quaternaria, che dalla parte di levante si eleva oltre otto metri sulla pianura circostante, sorse Carignano in seguito alle invasioni barbariche. Lungo la Pollenzo-Torino e lungo l'altra strada romana che, provenendo da Asti, andava al Monginevro (1), vennero formandosi gruppi di case abitate da agricoltori; ma durante le invasioni, le abitazioni agricole furono abbandonate e la popolazione, sparsa per la campagna, scampata alla immane rovina degli invasori, si riunì su questa terrazza, che, circondata da corsi d'acqua, offriva naturalmente maggior sicurezza. Si venne così formando, verso il V secolo, Carignano, che per la sua posizione strategica, nei secoli seguenti fino ai tempi napoleonici,

---

(1) Per il tratto di questa strada nei territori di Carmagnola e di Carignano e per le antichità romane rinvenutevi, è di prossima pubblicazione uno studio dello scrivente: *Il ponte sul Po a Carignano nella storia militare del Piemonte.*

e per assedi sostenuti e per battaglie combattutevi e per altre azioni militari, ha avuto nella storia del Piemonte una parte notevolissima.

La strada attraversava dal sud al nord la terrazza per quella che più tardi divenne la Via del mercato, e che fu, durante tutto il medio evo, la principale strada di Carignano, lungo la quale s'innalzano le case medio-evali, fra cui quelle dei Provana e dei Romagnano, passando davanti alla cappella di S. Giovanni Battista, già esistente nel secolo X e che, attraverso successive demolizioni e ricostruzioni, è ora la chiesa parrocchiale, capolavoro dell'architetto Benedetto Alfieri.

In questo tratto, nelle fondamenta di una delle case dei Provana, venne scoperto un tesoro di monete d'oro del secolo XIV, presentanti oltre sessanta varietà del fiorino di Firenze e delle sue imitazioni, eseguite per Avignone, per il Viennese, per Arles, per S. Paolo Tre Castelli nel Delfinato, per Orange, per le Fiandre, per l'Aragona, l'Austria, l'Ungheria, la Boemia, la Polonia, ecc., oltre un esemplare del rarissimo ducato d'oro, di Adeodato de Gozon, gran maestro di Rodi (1).

La strada, dopo aver percorso da mezzogiorno a mezzanotte la terrazza, sulla quale sorge l'attuale Carignano, entrava nel Valdoch. La parola Valdoch, che indica una regione di Torino posta, come questa di Carignano, a mezzanotte dell'abitato, compare in un documento dell'abbazia dei SS. Solutore, Avventore e Ottavio di Torino delli 14 o delli 15 luglio del 1244. Il Massia (2) ha sostenuto con argomenti storici e linguistici che Valdoch è parola germanica e personale, significante « la regione o terra torinese che prese il nome dalla persona germanica

---

(1) G. Rodolfo, *Fiorini d'oro del sec. XIV trovati a Carignano*, in « Rivista Ital. di Numismatica », vol. XXVIII, 1915,

(2) P. Massia, *Curiosità torinesi: che cosa era Valdocco*, in « Gazzetta del Popolo », 14 dicembre 1908.

che si chiamava Waldoch (Valdoch) ». Ma verso la fine del secolo XVIII l'archeologo carignanese Anton Giacinto Cara De Canonico già aveva intravisto nella parola Valdoch un'origine germanica (1): « ... una parte del Borgo Novo chiamata valle d'hoc », egli scrive a proposito del Valdoch di Carignano, « ci ricorda, che quivi alcuni di quelle Nazioni Settentrionali venute coi Goti e coi Longobardi, prendessero stanza, e vi lasciassero un cotal nome in loro lingua esprimente regione volta a Settentrione, nella maniera stessa che una regione sotto le mura della città di Torino da essi acquistò la medesima nominazione ». E il Cara De Canonico e il Massia si erano apposti al vero; la scoperta di tombe barbariche nel Valdoch di Carignano è venuta a confermare quant'essi hanno scritto.

Sul Valdoch prospettava la cappella di S. Remigio, ricordata in un diploma dell'imperatore Enrico III che ha la data da Mantova il 1° maggio del 1047, con cui conferma alla chiesa torinese i possessi e i privilegi già concessi alla stessa dal vescovo di Torino Reguimiro, fra cui, « cortem in carniano cum capella in honore sancti remigii cum omnibus ad eam pertinentibus ».

Alcuni storici, come Filiberto de Pingon (Augusta Taurinorum) e Ferdinando Ughello (Italia Sacra sive de Episcopis Italiae, et insularum adiacentium. Tomus quartus), credettero che la conferma fosse stata fatta a Reguimiro in persona, onde collocarono il suo episcopato nel 1047, nel quale anno era invece vescovo di Torino Cuniberto. Giuseppe Francesco Meiranesio (Pedemontium Sacrum) pose dapprima l'episcopato di Reguimiro circa l'anno 858 o poco prima, ma poi l'anticipò verso il 790, mentre Mons. Fedele Savio (Gli antichi Vescovi

---

(1) *Notizia storica della città di Carignano*, Manoscritto nella Biblioteca Reale di Torino.

di Torino dal principio sino al 1300) e il barone Giuseppe Manuel di San Giovanni « Dei Marchesi del Vasto e degli antichi monasteri dei SS. Vittore e Costanzo e di S. Antonio nel marchesato di Saluzzo », dubitando di due carte dell'anno 853 e dell'863, sulle quali si appoggia il Meiranesio, credono di non dover collocare l'episcopato di Reguimiro prima del secolo IX, ma neppure più tardi. L'intitolazione di questa cappella, come di altre nei dintorni di Torino (1) al vescovo di Reims, il quale morì nell'anno 535, sarebbe dovuta alle relazioni amichevoli che passarono tra S. Remigio e il vescovo di Torino San Massimo, tantochè dura ancora oggi reciproca fratellanza fra il capitolo di Reims e quello di Torino sì che, venendo a Torino un canonico di Reims o uno di Torino recandosi colà, sono accolti come fratelli, ammessi in capitolo e a godere delle distribuzioni (2). L'esistenza della cappella di S. Remigio di Carignano risulta accertata dal documento del 1047 al principio del secolo IX; ma da argomenti indiretti si può dedurre che essa risale alla seconda metà del VI secolo, cioè, a pochi anni dopo la morte del vescovo di Reims. A breve distanza dalla cappella era l'ospedale dei Pellegrini, detto di S. Remigio, fondato dalla famiglia Provana, di cui si hanno notizie fin dalla prima metà del secolo XIV.

Il Valdoch di Carignano ha servito da cimitero dai tempi romani fino alla metà del secolo scorso: accanto al cimitero romano a incinerazione e a inumazione, accanto al cimitero del tempo delle invasioni barbariche, sta il cimitero cristiano, ove dal tempo della costruzione

(1) Altre tre cappelle in onore di San Remigio sono menzionate nel diploma di Enrico III del 1° maggio del 1047, una in Romaniano, un'altra in Aliniano, la terza in Polonghera.

(2) P. G. Gallizia, *Vita di S. Massimo vescovo di Torino*, Torino, 1724; T. Chiuso, *La Chiesa in Piemonte dal 1797 ai giorni nostri*, vol. I, Torino, 1887.

della cappella di S. Remigio si è seppellito fino al 1856.

Nelle sepolture a incinerazione le ceneri sono conservate dentro vasi posti nella nuda terra, oppure il vaso cinerario sta dentro un'anfora segata; altre tombe sono formate con *tegulae* e con *lateres*, in altre la suppellettile è difesa da un *later* posto di coltello, etc. Vi si raccolsero vasi di forme e di materiale diverso, fra cui eleganti olpi, patere coi bolli dell'aretino Gellio e di altri vasai, ampolle ed unguentari di vetro, resti di vasi di vetro a nastri policromi, bastoncini di vetro ritorto, probabili oggetti di acconciatura femminile, ecc. Notevole una bellissima coppa vitrea, fioristellata (fig. 47): si ritengono questi vetri un prodotto delle manifatture di Alessandria d'Egitto e del primo secolo dell'era volgare (1). La coppa del Valdoch di Carignano, la quale è in perfetto stato di conservazione, è preziosa non solo per la rarità e la bellezza, ma anche per il medio bronzo di Druso, figlio di Tiberio (anno 14 a. C.-23 d. C.) che stava sotto la coppa e ne fornisce la data approssimativa. Le monete, di bronzo, vanno da Publio Crepusio (86 a. C.) a Domiziano.

Le tombe a inumazione hanno le pareti formate con ciottoli spaccati e con frammenti di *tegulae* e di *lateres*: in tutte il cadavere aveva la testa a ponente e i piedi a levante.

Poco oltre, verso ponente, è il cimitero barbarico; ultimamente, da cinque tombe contigue si sono estratti una spada, lunga con il codolo 0,93; tre scramasax (fig. 48); il ferro di una lancia, lungo con la gorbia 0,315; e, tra altra suppellettile di bronzo, una fibbia (fig. 49) che porta

---

(1) G. Sangiorgi e W. Fröhner, *Collezione di vetri antichi dalle origini al V sec. d. Cr.*, Milano-Roma 1914; R. Paribeni, *Antichi vetri*, in « Rassegna d'arte antica e moderna », VII, 1920, n. 6.

incisa rozzamente una testa umana, simile alla teste che si vedono incise sulle croci d'oro longobarde (1); e tre speroni (fig. 50). La spada ha la lama piegata non per il peso della terra che vi stava sopra, perchè era collocata con il taglio in alto; ma volutamente piegata prima di essere posta accanto al cadavere. Una cinquantina di spade piegate vennero trovate a Tiéfenau, presso Berna (2). A proposito delle spadre piegate trovate a Eslettes e a Moulineaux; delle spade rotte di Envermeu, degli scramasax con intaccature nel taglio della lama di Ouville e della Vallata dell'Eaulne, l'abate Cochet (3) espresse l'opinione che si volle in tal modo « prévenir la spoliation des tombes et empêcher toute profanation des objets consacrés par les funérailles », ma perchè tutti gli altri oggetti, anche i più preziosi, si rinvengono nelle tombe intatti, si deve piuttosto credere che la piegatura sia stata fatta, non per prevenire i furti, ma per rito.

Rari per la forma e per la materia sono i tre speroni. Scrive il Demmin (4) a proposito di uno sperone romano,

---

(1) P. Orsi, *Di due crocette auree del Museo di Bologna e di altre simili trovate nell'Italia superiore e centrale*, in « Atti e memorie della Deput. di storia patria per la Romagna », s. III, vol. V, Bologna, 1887; J. de Baye, *Croix lombardes trouvées en Italie*, in « Gazette archeologique », 1888; N. Aeberg, *Die Goten und Langobarden in Italien*, Upsala, 1923; S. Fuchs, *Die langobardischen Goldblattkreuze aus der zone südwärts der Alpen*, Berlin, 1938; R. Maiocchi, *Le crocette auree langobardiche del Civico Museo di storia patria in Pavia*, in « Bollettino storico pavese », II, 1894.

(2) G. de Bonstetten, *Notice sur des armes et des charriots de guerre découverts a Tiéfenau près Berne*. Lausanne, 1852.

(3) Cochet, *La Normandie souterraine ou notices sur des cimetières romains et des cimetières francs explorés en Normandie*, Paris, 1855; Id., *Sépultures gauloises, romaines, franques et nor-*

(4) A. Demmin, *Die Kriegswaffen in ihren geschichtlichen*

mandes, Paris, 1857.

Entwickelungen, 4° Auflage, Leipzig, 1893.

di ferro, nel Museo d'Artiglieria di Parigi: « Wahrscheinlich würde bei den Römern, wie bei den Griechen, der Sporn nur am linken Fusse getragen. Sporen mit Rädern waren den Römern unbekannt und der Stachel (calcis aculeus) immer kurz » e, parlando di uno sperone, di ferro del tempo merovingico, conservato nel Museo di Sigmaringen, dice: « Da die Sporen aus dieser Zeit nie paarweise gefunden worden sind, so ist auzunehmen, dass auch hier — wie bei den Griechen und Römern — der Sporn nur an einem Fusse getragen wurde ». Il ritrovamento nel Valdoch di tre speroni presso tre scheletri comproverebbe che anche presso i barbari era l'usanza di servirsi di un solo sperone.

Dal Valdoch, a mezzanotte del quale si scopersero, come sulla terrazza del Moncrivello, resti del selciato, la strada correva fino al Nono. Grande è stato il numero delle antichità romane e barbariche trovate in questo tratto, fra cui una necropoli romana presso la cappella di S. Lazzaro, ma la suppellettile è andata interamente distrutta o dispersa.

Fra la Cappella della Madonna degli Olmi e i Sabbioni, un pozzo romano ancora in loco, è stato scoperto nel mese di giugno del 1934. In questo pozzo, che è una perfetta opera muraria, ogni corso è formato da otto mattoni curvilinei che hanno una larghezza di poco minore di 15 cm., uno spessore di cm. 8 ½ e misurano alla corda cm. 34; un sottilissimo strato di cemento congiunge i mattoni; il diametro interno è di cm. 89, l'esterno di m. 1,19; ragguagliato il piede romano a cm. 29,5, il pozzo ha esattamente un diametro totale di quattro piedi, di cui tre sono lasciati al cavo, e un piede al muro; la misura di questo pozzo corrisponde alla metà della misura dei pozzi data da Palladio (Palladii de re rustica, liber nonus. Tit. IX. De puteis) e dall'anonimo Compendiatore di Vitruvio (Anonymus scriptor vetus, de architectura compendiosissime tractans, quae Vitruvius et ceteri

locupletius quidem ac diffusius tradidere). Certo meriterebbe che il pozzo fosse esplorato, quando si pensi che da un pozzo di Industria si estrasse il tripode, di bronzo, del Museo archeologico di Torino e in un pozzo romano, entro la cinta romana di Torino, si rinvenne una testa di bronzo di Augusto: meriterebbe pure che si eseguissero scavi nei terreni che si stendono a ponente del pozzo, ove a poca profondità sono stati segnalati avanzi di costruzioni.

Dalla Madonna degli Olmi proseguiva la strada per i Sabbioni, ricordati nel diploma dell'Imperatore Enrico III, in data da Mantova 1° maggio dell'anno 1047, con cui conferma i possessi e i privilegi concessi già fin dal secolo IX alla chiesa torinese da Reguimiro, vescovo di Torino, e nel diploma dell'Imperatore Federico I in data da Occimiano li 26 gennaio del 1159, e ove ultimamente si rinvennero un triens, o tremisses o tresmizion o terzo di soldo d'oro di Zenone l'Isaurico, nato nel 426 e morto a Costantinopoli nel 491, e un terzo di soldo d'oro di Giustino imperatore d'Oriente (450-527); e quindi per Ravignano, già nominato in un atto di acquisto fatto li 21 di aprile del 1072 da Nicolao, abate di S. Solutore, Avventore e Ottavio di Torino.

Nei terreni di queste due località dei Sabbioni e di Ravignano vennero trovate e si vanno, tuttora, dissotterrando antichità romane.

Importanti per gli studi sono anche i resti della fauna dell'epoca quaternaria scoperti in questo tratto della strada. Lungo la riva sinistra del Po, tra Carignano e La Loggia, sotto le terrazze del periodo alluvionale dell'era quaternaria (1), su cui correva la strada romana,

---

(1) M. Baretti, *Geologia della provincia di Torino*, Torino, 1893.

si sono rinvenuti in grande abbondanza avanzi di fauna e di flora. Enormi roveri, sepolti a molti metri di profondità, vengono, appena trovati, recuperati con grave fatica da pescatori, i quali se ne servono come legna da ardere o da lavoro (1), ma nessuno mai si è curato di raccogliere i resti della fauna, perchè ritenuti di nessun valore.

Quasi di fronte alla cappella della Madonna degli Olmi, al tetto dei Garetti, nel maggio del 1790 venne trovata una zanna fossilizzata di elefante che, dapprima si ritenne « una radice d'un albero quasi impietrita, attesochè spesse volte accade che nelle ripe del Po si scuoprono dalle inondazioni grossissimi tronchi d'olmo e di rovere induriti quai pietre, che ciò non ostante ridotti in pezzi sono atti ad accendersi e bruciare ». Misurava la zanna, seguendo la curvatura, due piedi liprandi, ma per la perdita subita di alcune parti pesava solo 35 libbre, e Anton Giacinto Cara De Domenico (2), ricordato che, verso il 1770, un'altra zanna fossilizzata d'elefante del peso di 75 libbre era stata trovata a Vinovo sulle rive della Chisola, credette che le due zanne fossero degli elefanti di Annibale, quando questi, provenendo dalla Spagna, sostò nel territorio dei Taurini, che perirono « nelle pasture intorno il Po e la Chisola ». Le due zanne furono poi donate alla R. Accademia delle Scienze di Torino. Nella stessa località, verso il 1830, si rinvennero due denti mascellari di mammut, e nel territorio di La Loggia, facendosi uno scavo lungo la riva sinistra del Po « nelle ghiaie impietrite » un dente mandibolare antipe-

---

(1) V. Demorra, *Cenni monografici sul fiume Po tra Villafranca e Moncalieri*, Torino, 1883.

(2) A. G. Cara De Canonico, *Dell'avorio fossile trovato a Vinovo, e a Carignano*, in « Biblioteca oltremontana e piemontese », vol. I, gennaio 1791, Torino.

nultimo sinistro di un Elephas primigenius venne trovato e donato al Museo geologico di Torino (1).

In questo tratto il Po, dopo ogni piena, mette anche allo scoperto combustibili fossili, ligniti o torbe sfogliate o sfogliabili di epoca postpliocenica, che si rinvennero pure a Lanzo e presso la Stura, a Gifflenga nella valle del Cervo, a Bolla, a Maggiora, etc. (2).

Da Ravignano la strada, attraversato il Nono, volgeva a Calpice.

Il Nono, attualmente chiamato Chisola, compare con tal nome nei documenti medioevali: « in ravignam qui iacet in territorio calpicis in fluvio nonis » è detto in un atto d'acquisto delli 21 aprile del 1072 di Nicolao, abate di S. Solutore, Avventore e Ottavio di Torino: « Cortem calpise cum omni integritate a fluvio nono usque ad medium fluvii padi » in un elenco dei beni posseduti dall'abbazia di S. Solutore di Torino, senz'anno; ma anteriore al 1118: « Curtem calbice cum ecclesiis et medietate tocius decime et appendiciis suis a fluvio nono usque ad medium fluvy padi » in una bolla del papa Eugenio III delli 7 marzo del 1146, etc.: e con tal nome è conosciuto fin oltre il secolo XVII (3). Dalla Porta Marmorea di Torino, alla quale mette capo la strada Pollenzo-Torino, corrono tredici chilometri e mezzo, cioè, ragguagliando il miglio romano a 1481 metri, miglia romane nove; il fiume prese il nome dal nono miliario,

---

(1) Al. Portis, *Di alcuni avanzi elefantini scoperti presso Torino*, in « Boll. Società Geologica Italiana », XVII, 1898.

(2) B. Gastaldi, *Appunto sulla memoria del sig. Geckie On changes of climate during the glacial epoch*, in « Atti Accademia Scienze di Torino », VIII, 1872-3.

(3) « Tipo dimostrativo delle strade esistenti nelle campagne di Moncalieri, Carignano, Vinovo e La Loggia sino al Po, fatto circa l'anno 1666 », « Archivio della villa Carpeneto a La Loggia.

che nei pressi sorgeva, a indicare la distanza della strada da Torino.

Dopo un miglio romano dal Nono, s'incontrava Calpice, vicus Calpix, ora Carpes, ridotto attualmente a poche case rustiche, ma nei secoli mezzani villa o corte di qualche importanza. Gezone, vescovo di Torino, fondando il monastero dei SS. Solutore, Avventore ed Ottavio di Torino, dona, fra l'altro, « ecclesias edificatas in curte que dicitur Calpice cum Cimiteriis et medietate totius decime ipsius curtis omniumque laboratiuarum terrarum decimas » (1). L'atto di donazione, del quale si conserva l'originale, non reca dati cronologici: la data 1006 messa innanzi dal Meyranesio venne finora accettata, ma ultimamente si tende a portare il principio del vescovato di Gezone e quindi dell'abbazia di S. Solutore all'anno 999. Alli 8 marzo del 1080 Adelaide, contessa, dona alla stessa abbazia « medietatem de corte una que vocatur Calpix cum medietate de Capella una constructa in (suprascripto) vico Calpicis in honore Sancte Dei Genitricis Marie cum omnibus rebus ad ipsam medietatem de predicta Corte pertinentibus ». I possessi, fra cui il Vicus Calpix, furono confermati al monastero di S. Solutore dal Papa Eugenio III li 7 marzo 1146, dall'imperatore Federico I li 26 gennaio del 1159 e dal papa Nicolò IV li 23 luglio del 1289. Nel secolo XIII dovette Calpice essere assurto a qualche importanza; nel luglio del 1238 Filippo d'Atri, connestabile di Capua e capitano di Torino e Moncalieri, promette, a nome dell'imperatore e del marchese Manfredo Lancia, mediante il pagamento di cento soldi di buoni tornesi, « uarire et defendere et manutenere uillam et homines Calpicis ab omni persona et specialiter a Comite Sabaudiae ».

---

(1) Fr. Cognasso, *Cartario della Abazia di San Salvatore di Torino*, Pinerolo, 1908.

La strada passante per Calpice è ricordata col nome di « *estrata taurini* » in un documento delli 24 gennaio 1290.

Antichità romane sono state trovate nelle vicinanze, e ultimamente una tomba, un laterizio della quale porta, entro un cartello rettangolare, in buone lettere rilevate, delle quali la prima e l'ultima non sono riconoscibili, un bollo nuovo nella regione: A M P I A M.

Da Carpice, varcato il Sangone, chiamato Sango o Sangone in carte medioevali, come in un atto delli 21 luglio del 1040, la strada, seguendo presso a poco il tracciato dell'attuale strada nazionale di Nizza, lungo la quale in diversi tempi e in diversi punti vennero scoperte numerosissime antichità romane e barbariche, passava presso la chiesetta di S. Salvatore di Campagna, ricordata in una carta delli 20 aprile 1119, nella quale si conservavano titoli funerari che ricordano persone della gente Ebutia, Cornelia, Petronia, Poetia, e per la regione Porta Nuova, passando accanto all'anfiteatro, eretto, come si crede, nel secolo II di Cristo e demolito nel 1536 dai francesi, perveniva alla Porta principalis sinistra, detta marmorea, demolita nella seconda metà del secolo XVII.

Manca ogni indicazione da chi e in qual tempo sia stata la strada da Pollenzo a Torino costrutta. Nella Tavola Peutingeriana, che è l'unica memoria sicura della strada tramandata dai documenti, si riconosce una copia medioevale di una carta dell'età imperiale. Tralasciando di esaminare le diverse opinioni emesse sull'età della Tavola da dotti italiani e stranieri, ma appoggiati unicamente ai ritrovamenti archeologici che, lungo la Pollenzo-Torino, sono stati fatti, si risale al principio del primo secolo dell'era volgare: le tombe a incinerazione colla suppellettile che contenevano; i bolli laterizi, quelli delle patere e delle lucerne, le iscrizioni, le monete, etc.,

riporterebbero infatti la costruzione al principio del primo secolo.

Ma due ritrovamenti datano con maggiore precisione la costruzione della strada. Nel cimitero romano del Valdoch a Carignano da una tomba a incinerazione si estrasse una bellissima coppa vitrea, fioristellata: si ritengono questi vetri del 1° secolo dell'era volgare e un prodotto delle manifatture di Alessandria d'Egitto: ma una più sicura datazione ha la coppa del Valdoch, perchè sotto di essa si rinvenne un medio bronzo di Druso Cesare, figlio di Tiberio, morto nell'anno 23 d. C.

L'iscrizione poi che si trovava a S. Salvatore di Campagna, posta a P. Cornelio della tribù Stellatina (1), decurione con potestà edilicia, giudice della decuria quarta, è una delle più antiche iscrizioni torinesi, da attribuirsi per l'assenza del cognome e per la menzione della decuria quarta, istituita da Augusto, all'età di Augusto o di Tiberio (2).

Certamente numerose antichità, ritrovate nei tempi passati lungo la Pollenzo-Torino, sono andate disperse o distrutte per l'ignoranza dei ritrovatori, ma antichità romane e barbariche restano ancora nascoste sotterra.

E' da augurare perciò che scavi metodici siano eseguiti, col concorso dei comuni interessati, e, quando la pianura che si stende alla destra e alla sinistra della strada romana, della quale si è ora indicato il tracciato,

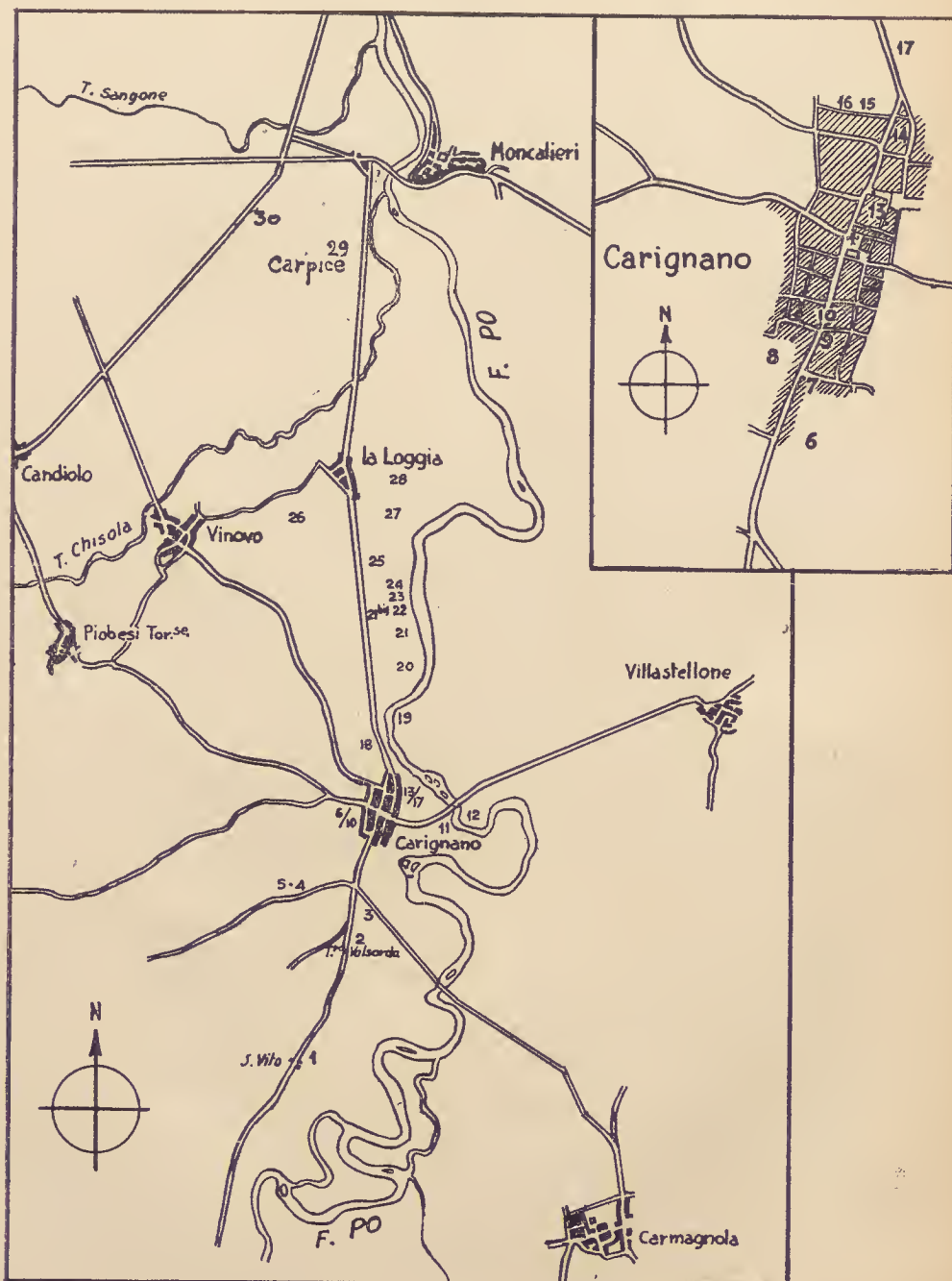
---

(1) Ved. Cornelius Nepos, edito « Taurini in aedibus Nicolai de Benedictis » 1515; C. Promis, *Storia dell'antica Torino*, Torino 1869; *Corpus Inscr. Latinar.* V. n. 7022; C. Promis, *Le iscrizioni raccolte in Piemonte e specialmente a Torino da Maccaneo, Pingone, Guichenon* in « Mem. R. Accad. Scienze », Torino, Serie II, vol. XXXI, 1879.

(2) Svetonio, *De vita Caesarum, Divus Augustus*, 32 « Ad tres iudicum decurias quartam addidit ex inferiore censu, quae ducenariorum vocaretur, iudicaretque de levioribus summis ».

sarà ulteriormente ricercata, importanti conclusioni si potranno poi trarre, e sulla romanizzazione e sulle popolazioni barbariche e sui primordi del cristianesimo e sulla formazione di molti Comuni che, sorti lungo la strada, vantano, talora erroneamente, origini romane.

GIACOMO RODOLFO.

T. Sangone
Moncalieri
30
29
Carpice
F. PO
la Loggia
28
Candiolo
27
26
T. Chisola
Vinovo
25
24
23
22
21
20
Piobesi Tor.se
Villastellone
19
18
13/17
6/10
11
12
Carignano
5-4
3
2
S. Vito
1
N
F. PO
Carmagnola
17
16 15
14
13
Carignano
12
10
9
8
7
6

1: Cappella di S. Vito. Tombe romane. Da notare che il terreno tra S. Vito ed il Po è stato sconvolto da una piena straordinaria del fiume prima del mille. — 2: Torre detta di Valsorda (XIV sec.). — 3: Cappella di S. Martino. Antichità romane. — 4: Regione Boatera. Cimitero barbarico. — 5: Regione Boatera. Tombe romane e barbariche. — 6: Terrazza del Moncrivello. Tombe romane. Antichità barbariche. Resti di selciato. — 7: Cappella della B. Maddalena abbattuta nel 1475. Ospedale dei pellegrini fondato dai Romagnano. — 8: Brayda. Antichità romane e barbariche. — 9: Burgum vetus di Carignano. — 10: Via del Mercato, fra le demolite porte del mercato e di Torino o S. Remigio. — 11: Via per Asti: armi di età diverse, specie del XVI e XVII secolo. — 12: Tombe romane e avanzi di costruzioni romane. — 13: Casa dei Tombe romane e avanzi di costruzioni romane. — X13: Casa dei Provana. Tesoro di monete d'oro del XIV secolo. — 14: Cappella di S. Remigio. Ospedale fondato dai Provana. — 15: Valdoch. Cimitero romano a incinerazione e ad inumazione. — 16: Valdoch. Cimitero barbarico. — 17. Selciato. — 18: Materiale laterizio romano. — 19: Cappella di S. Lazzaro. Cimitero romano. Un tempo la località era sulla sinistra del Po. — 20: Avanzi fossili dell'era quaternaria. Qua e là antichità romane (pozzo) e barbariche. — 21: Cappella della Madonna degli Olmi; a ponente, pozzo romano. — 21 bis: Strada provinciale, costrutta nel 1760 da Carlo Em III. — 22: Qua e là, antichità romane e barbariche. — 23: Pozzo romano; a ponente, resti di mura. — 24: Quà e là antichità romane. Resti del selciato. — 25. I Sabbioni, feudo dei Provana. — 26: Sbocco di un cunicolo che si dirige a levante, verso la strada romana. — 27: Sparsamente, antichità romane. — 28: Ravignan. Tra questa località e il torrente Nono (ora Chisola) antichità romane. — 29: Vicus Calpix, ora Carpice. Antichità romane. — 30: Tra Carpice e Sangone sparsamente, antichità romane.

LA CROCIFISSIONE TRECENTESCA DEL DUOMO DI NOVARA

La parete di fondo del piccolo vano annesso alla sacrestia del duomo di Novara è tutta occupata da un grande affresco rappresentante la Crocifissione, purtroppo mutilo nella parte inferiore per l'apertura di una porta e di una finestra (fig. 51).

Per quanto la pittura abbia molto sofferto per la sovrapposizione dell'intonaco rimosso anni addietro, e per una vernice grassa stesa alla superficie non bene ripulita, tuttavia essa appare ancora in condizioni tali da permetterci di studiarla e di ammirarne l'insieme ed i particolari.

La composizione della scena è molto semplice e bene equilibrata, dominata nel centro dalla grande croce formata da tronchi circolari, a cui è appeso il corpo diafano di Gesù, risaltante sul fondo turchino, reclinato il capo sulla spalla destra, il naso delicatamente profilato, gli occhi socchiusi, la bocca a semicerchio ricadente ai lati, i lineamenti composti in un'espressione di profondo abbandono (fig. 52).

Ai lati in basso il gruppo delle pie donne a sinistra, dei gentili e dei farisei a destra.

Vicino alla croce sta San Giovanni con manto rosa, che alza il viso verso il Redentore, mentre con la mano sinistra sostiene la Vergine, che sta per cadere con il capo reclinato a sinistra. La Madonna è avvolta in un mantello di colore amaranto con bordo dorato ricadente sul braccio destro, da cui esce in fondo la veste bianca, sottile, e tiene la mano destra sul petto, la sinistra ciondolante sul fianco. A sinistra una delle pie donne la sostiene, avvolta in un manto rosa. Nel fondo un'altra donna velata. Ultima un'altra figura femminile amman-

tata di viola volge il viso, in parte coperto dal velo, a sinistra. Gli occhi e le sopraciglia contorte danno a queste figure un'espressione dolorosa.

All'estrema destra vi sono quattro figure di armati (di altri due si scorgono i visi di sbieco e di profilo nel fondo). Il primo con il capo coperto da un elmo appuntito azzurro, il corpo da una maglia di ferro, tiene sul braccio uno scudo rettilineo rosa riquadrato di grigio. Vicino a lui un secondo milite con il capo piegato in avanti, armatura ed elmo grigi, giubbetto rosso, posa la mano destra, chiusa e coperta dalla maglia, sulla spalla. Ha lo scudo curvilineo, orlato di rosso recante le sue insegne, dipinto di rosa e di nerò con una fascia dentellata azzurra. Il terzo ha maglia e cappello a tesa pure bigi, il quarto è di profilo con armatura dello stesso colore.

Segue verso il centro il gruppo dei dignitari. Il primo, giovane, rivolto il viso a destra, ha in capo un berretto turchino e rosso ricadente ai lati, foderato di bianco, veste a righe bianche ed azzurre in diagonale, e mantello rosso. Il secondo vecchio, con barba bianca, volge il viso in alto a sinistra verso il Crocifisso ed ha il capo coperto da un cappuccio bianco, che scende sulle spalle, chiuso sotto la gola, e indossa una veste grigiastra. L'indice della mano sinistra è rivolto nella stessa direzione.

Nel fondo una testa barbata di profilo; ed infine in primo piano verso la croce un dottore rivolto verso destra — con il copricapo rosso foderato di bianco, il mantello verdastro con il bavero di pelliccia grigia, la veste rossa e la manica gialla — accenna con l'indice della destra alzata Gesù.

Le due figure di angeli piangenti sovrastanti la Croce, sono quasi del tutto corrose ed è altresì perduto il viso della Vergine.

Passando ora all'analisi stilistica della composizione, è da osservare anzitutto che il carattere predominante è

gotico: gotico l'ampio spazio del fondo attorno alla figura del Crocefisso, l'ondulamento lineare dei corpi allungati nel gruppo delle pie donne a sinistra, l'accordo dei colori vivaci e caldi, il motivo a roselline in istucco dorato e rilevato nell'aureola. Gotica anche, si noti, la formula iconografica del Cristo con il corpo in una posa naturale e composta, con i muscoli rilassati, le mani chiuse e le braccia appese in alto.

A questi caratteri predominanti nell'insieme, si innestano nei particolari degli elementi ancora romanici sia nel modo convenzionale di indicare gli occhi larghi sporgenti, ben chiaro nel gruppo di destra; nel tratteggiare con linee ben definite i contorni anatomici del nudo di Gesù e l'attacco delle spalle, anche se sottolineate di ombre; sia nel motivo iconografico delle ginocchia non sporgenti e del perizoma cortissimo al disopra di esse, annodato ancora nel centro del davanti.

Analizzati così i diversi elementi che compongono la scena, da quale centro artistico potremo supporre che derivi quest'opera, ancora inedita, che per i caratteri iconografici e per il costume del gruppo di destra si deve collocare nel primo quarto del Trecento?

Anzitutto essa non presenta affinità con le opere conosciute di quel periodo esistenti in Piemonte, o nelle regioni limitrofe lombarde e liguri. Credo invece che si debba cercare la sua origine nell'arte toscana.

Il tipo iconografico del Cristo è quello introdotto da Giunta Pisano (1) con la caratteristica triangolatura nell'angolo della sopraciglia con il naso, reso qui meno rigido e più umano.

Il nodo del perizoma è proprio tipico delle croci pisane (2) del secolo XIII, mentre la stoffa leggera traspa-

---

(1). E. Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929, p. 681.

(2) Idem, op. cit. p. 81; fig. 48, e p. 300.

rente aderente senza colore si riscontra soltanto nel secolo successivo, invece il modo di indicare gli occhi nel gruppo di destra sporgenti e fortemente ombreggiati, con le palpebre disgiunte alle estremità e le sopraciglia ricurve e vicinissime agli occhi, lo riscontriamo nelle scene laterali delle croci dugentesche dell'Accademia fiorentina (1).

Le sopraciglia di sbieco e gli occhi torti nelle pie donne e nel San Giovanni, li ritroviamo simili nel gruppo dei Dannati nel mosaico dugentesco del Battistero fiorentino (2), ed in Giunta Pisano. La forma degli occhi messi di traverso, nella figura a sinistra che si copre il viso con il mantello, è un particolare che ricorre identico nella croce berlingheriana di Tereglio (3); il tronco di legno arrotondato lo si ritrova nella croce del Duomo di Pisa (4).

Per concludere, ritengo che l'autore di questo affresco, dotato di una particolare sensibilità artistica e di una personalità ben definita e che ha creato nella testa di Gesù morto un'opera d'arte di una qualità non comune, deriva dalla scuola toscana. Operando nel primo quarto del secolo XIV ha sentito l'influsso dell'arte giottesca, che si avverte nella posizione di abbandono del corpo del Cristo e nell'espressione profonda e calma del suo volto (non nella posa del capo, che nei giotteschi è in avanti, mentre nel nostro caso è ancora reclinato sulla spalla). Ha sentito nello stesso tempo l'influenza dell'arte senese nei colori caldi vivaci armonici, contrapposti con raro senso cromatico; ma accanto a questi caratteri in-

---

(1) Mostra Giottesca, Catalogo Bergamo 1937 - XV, tav. 17; fig 46. R. Van. Marle, *The developement of the italian schools of painting*. Aia, 1923. vol. I°; p. 312 fig. 160.

(2) Idem; vol. I; p. 266, fig. 127 e p. 209 fig. 101.

(3) E. Sandberg Vavalà, *op. cit.*, p. 551, fig. 370.

(4) Idem, *op. cit.*, fig. 249.

novatori, egli introduce elementi propri di un'epoca precedente, che erano « in piena efficenza anche nel Trecento » come osserva la Vavalà (1); elementi che qui non sono in contrasto, ma si amalgamano in una sintesi armonica d'insieme; grazie al talento del suo autore che ha saputo fondere elementi dello stile vecchio e nuovo in un tutto organico perfettamente omogeneo.

NOEMI GABRIELLI.

---

(1) Idem; *op. cit.*, p. 891.

UN DIPINTO SU TAVOLA DI GIACOMO JAQUERIO

Nella casa del parroco di San Giovanni di Avigliana ho trovato, appeso ad una parete, un piccolo dipinto, fino ad oggi sconosciuto; dipinto che presenta un interesse notevole per lo studio della pittura piemontese della prima metà del Quattrocento.

Su di una tavoletta di legno di ciliegio, che misura 28 × 18 centimetri, è dipinta a tempera la figura a mezzo busto dell'apostolo San Giacomo Minore (così mi pare si possa identificare il Santo, dati gli attributi), rivolto a destra di tre quarti, reggente sul naso gli occhiali, nella mano destra l'ascia, nella sinistra un libro, che le dita tengono aperto. Il fondo d'oro con una cornice triloba in istucco a rilievo è lavorato a bulino come l'aureola. Le carni sono di toni caldi roseo violetti, le ombre verdi, la veste scarlatta, il manto arancione (fig. 53).

La figura è iscritta nella tavoletta con un ritmo ondulato di linee tipicamente gotico, con un parallelismo nei movimenti delle braccia, nel curvare delle pieghe delle stoffe e dei contorni, che ritrova il suo equilibrio nelle mani bilanciate. Opera armonica, che rivela una sensibilità delicata ed una piena coerenza stilistica.

L'interesse di questa tavoletta consiste principalmente nel fatto che essa si ricollega per lo stile ad una corrente di pittura piemontese della prima metà del Quattrocento, di cui finora non erano note che opere eseguite con tecnica ad affresco.

Caratteristica è la trattazione in modo filamentare dei capelli biaccosi e dei peli delle sopraciglia ricadenti in avanti, il ritmo ondeggiante dei contorni e dei panni, il modo di rendere le mani con linee parallele, che sem-

brano mettere in evidenza le ossa del carpo e proiettare le dita dalle ultime falangi — attraverso il dorso della mano — fino al polso.

Con lo stesso criterio, con lo stesso sistema stilistico sono indicate le grinze della fronte e degli occhi a linee larghe, parallele. Oltre a ciò, alcuni manierismi: l'orecchio smisurato dai lobi aperti, gli occhi socchiusi abbassati tagliati nettamente, la bocca pure socchiusa, in cui spicca — fra le labbra accese — il bianco dei denti, la forma delle dita molli senza articolazione, si ritrovano tutti identici negli affreschi rappresentanti Profeti (figura 54) e Santi dipinti sulle pareti e negli sguanci delle finestre del presbiterio di Sant'Antonio di Ranverso, firmati *Jacobi Jaquerii de Taurino* (1).

Questi dipinti vennero scoperti nel 1914 dall'indimenticabile ing. Cesare Bertea, allora soprintendente ai monumenti, che tutti noi ricordiamo come un appassionato profondo cultore d'arte e infaticabile intelligente conservatore e restauratore del patrimonio artistico del nostro Piemonte. Lo stesso Bertea illustrava questi affreschi in un importante studio pubblicato nell'ottavo volume degli Atti della Società piemontese di archeologia e belle arti, attribuendo acutamente allo Jaquerio altre anonime pitture murali esistenti nel Valdostano (i Santi della cappella del castello di Fenis) e nella plaga torinese (gli affreschi dell'abside maggiore di San Pietro di Pianezza).

Di questo maestro, che è stato il più valente degli artisti che hanno dipinto nel nostro territorio nella prima metà del secolo XV, e che dai documenti rinvenuti dal Rondolino, risulta appartenere ad una famiglia di pittori operante fino dal Trecento nella nostra regione ed essere

---

(1) C. Bertea, *Gli affreschi di Giacomo Jaquerio nella chiesa dell'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso*, in « Atti della Società Piemontese di Archeologia e belle arti », vol. VIII. Torino 1917, p. 194-207.

stato alla corte sabauda ed attivissimo in Piemonte ed in Savoja, non si era rinvenuta finora nessun'opera che potesse dimostrarci la sua attività di pittore da cavalletto (1).

Dopo ventisette anni dalla scoperta degli affreschi di Giacomo Jaquerio è toccata a me la fortuna di trovare questa tavoletta di San Giacomo — probabile pannello di un polittico disperso — che per le sue caratteristiche, analoghe a quelle delle figure del presbiterio di Sant'Antonio di Ranverso, non esito a giudicare opera certa dello stesso Jaquerio.

In un mio lavoro, richiestomi nel febbraio dello scorso anno dal dott. Meyer-Wehlack e non pubblicato integralmente, accennavo alle pitture del salone del castello della Manta come ad opere appartenenti alla stessa cerchia jaqueriana.

Confermo qui tale mia opinione, aggiungendo che questi affreschi rappresentanti la leggenda di Re Artù e dei Cavalieri della Tavola Rotonda e l'allegoria della Fontana della Gioventù, rientrano nell'orbita dell'arte jaqueriana per le analogie che presentano con le pitture del presbiterio di Sant'Antonio di Ranverso.

Le affinità stilistiche esistenti fra le Eroine della Manta e le Sante negli sguanci delle finestre di Ranverso, fra le figure dei Re e quelle dei Profeti per il linearismo calligrafico del contorno ondulato, per il caratteristico convenzionalismo nel rendere gli occhi stretti socchiusi con linee delicatamente falcate, permettono di inserire in quella cerchia le pitture del castello saluzzese.

---

(1) F. Rondolino, *La pittura torinese nel medioevo in* « Atti della Società piemontese di archeologia e belle arti », vol. VII. Torino 1897, p. 212. — P. Toesca, *Antichi affreschi piemontesi, la Chiesa della Missione a Villafranca Piemonte* in « Atti della Società piemontese di archeologia e belle arti », vol. VIII. Torino 1917 p. 52-64.

Il confronto di qualche particolare, ad esempio della testa di Carlo Magno con quello di un profeta di Ranverso, può convincere delle analogie esistenti fra un ciclo e l'altro di pitture, fra i manierismi dei capelli filamentari biaccosi, delle pieghe della fronte parallele, dei peli sopracigliari ricadenti sugli occhi, delle bocche piccole socchiuse, delle carni tipicamente verdine e trasparenti nelle figure femminili, rossigne in quelle maschili.

Inoltre i particolari della Fonte della Gioventù e della Salita al Calvario confermano nel parallelismo delle linee delle dita proiettate sul carpo e sulla caviglia, nell'espressione grottesca dei volti, nell'analogo ondulamento del panneggio, una stessa origine stilistica.

Anche l'arguzia con cui sono rappresentate le scene umoristiche del corteo dei vecchi alla Fonte della Gioventù, e la vivacità quasi caricaturale con cui sono raffigurati gli animali, il gruppo dei cavalli e dell'asino, che si ritrovano analoghi nella scena dei villani con il maiale e nella Salita al Calvario della Abbazia Antoniana, derivano da una stessa concezione.

Squisita è la delicatezza che si diffonde dalla figurina di Eroina dipinta sulla parete sinistra del salone della Manta, tutta un'armonia di linee ritmiche sinuose, tutta un accordo di violetti di argenti nella ricca veste vaporosa e nel delicato incarnato del volto dalle ombre verdi, uno degli esempi più belli, insieme alla Santa Margherita di Ranverso, di questo stile.

Stile, che ispirato agli schemi del gotico internazionale — dominante all'inizio del Quattrocento tutta l'Europa — raggiunge qui con tipici convenzionalismi di linee e di colori un'espressione di delicata eleganza, di grazia, di armonia che fanno dell'autore delle pitture del castello della Manta il Pisanello del Piemonte.

Alla corrente jaqueriana che ha dominato per mezzo secolo l'arte del Piemonte occidentale, sono da includere, oltre le pitture murali dell'abside di San Pietro di Pia-

nezza e della cappella di Fenis, anche le figure di Santi e Sante dipinte sulle pareti della chiesa campestre della Missione a Villafranca Sabauda e le miniature del messale di Ogero di Moriset nel tesoro del duomo di Aosta (1).

NOEMI GABRIELLI.

---

(1) P. TOESCA,. *Catalogo delle cose d'arte. e di antichità. d'Italia.* Roma 1911, n. 91, p. 71.

Le pitture del salone della Manta vennero pubblicate per la prima volta da Paolo d'Ancona in *L'Arte*, 1910, ed attribuite a scuola francese. Lionello Venturi e lo Sterling le diedero all'Iverny, il Toesca nello studio citato a pag. 68 nota 1, sostiene a ragione la loro appartenenza alla scuola piemontese.

IL SANTO SEPOLCRO DI MONCALIERI

L'indimenticabile splendida Mostra del Gotico e Rinascimento piemontese tenutasi nel 1939 a Torino fu per gli studiosi d'arte una delle maggiori sorprese, perchè con il suo esemplare ordinamento offrì per la prima volta un completo sguardo su un territorio rimasto finora quasi del tutto ignorato, e spiegò una ricchezza di opere d'arte medioevali che si poteva a malapena immaginare. La mostra non solo giovò a proporre e a lumeggiare i problemi relativi alla classificazione delle singole opere e ai rapporti di scuole e di maestri, ma diede all'indagine preziosi suggerimenti per le questioni che vie e vieppiù richiamano attualmente l'interesse degli storici dell'arte: i legami cioè, che oltrepassando i confini della regione, collegano l'arte piemontese con quella dei contermini territori. La chiarificazione di cotesti rapporti, che sono in parte basati sui legami e le affinità delle popolazioni, e non solo, come spesso si crede, su semplici relazioni di commercio, serve infatti anche a stabilire più chiaramente le particolarità delle stesse singole regioni.

Un contributo a questo problema lo offre anche il Santo Sepolcro in terracotta dipinta a vivaci colori della chiesa di S. Maria della Scala in Moncalieri (figg. 55, 57, 58). Esso presenta già un notevole interesse perchè il modo con il quale è concepito e composto ne fa non solo nell'arte del Piemonte, ma anche in quella dell'Italia superiore, un'opera, per quel che mi consta, quasi isolata. Al contrario, gruppi consimili si trovano numerosi al di là delle Alpi, sì che si pone il problema se vi è stata un'influenza d'oltre confine, e dove si debba cercare l'origine di cotesta arte. Conviene ora anzitutto ben definire il soggetto che vi è figurato, perchè in esso si sono fuse parecchie scene. Si suole designare il grande gruppo con il nome di Deposizione o Santo Sepolcro o Pietà. Ma nessuna delle tre definizioni è esatta. Quale è dunque il vero soggetto rappresentato?

I due personaggi, che secondo il racconto biblico hanno aiutato alla deposizione e alla sepoltura di Gesù, Giuseppe di Arimatea e Nicodemo, deposto il corpo del Signore sul coperchio dell'arca, lo hanno disteso su un lenzuolo, di cui essi tengono ancora fra le mani i due capi. Dietro il sarcofago si scorgono raccolte in gruppo sette persone; ma lo sguardo si porta anzitutto su Giovanni, che sostiene la Madre di Gesù, che sta per stramazzare svenuta alla vista del Figlio morto. Ai lati stanno altre tre donne: una delle Marie a destra, due invece a sinistra; e più vicina di tutte alla Madonna è Maddalena che reca il consueto vaso degli unguenti. Il gruppo è chiuso da due angeli che, uno per parte, recano gli strumenti della Passione, dei quali nella nostra fotografia si scorge solo la Croce a destra. In primo piano si vedono anche tre soldati addormentati, che in origine dovevano senza alcun dubbio trovarsi davanti all'arca e coprirne la liscia facciata. Evidentemente però nel secolo passato, quando fu eretto davanti al gruppo un altare, essi furono spostati alla loro attuale posizione sui lati.

Come si è detto, nel gruppo non si ha la vera e propria raffigurazione del Santo Sepolcro di cui ci offre ancora parecchi esempi l'arte settentrionale, con il corpo di Gesù già deposto nella tomba. Se cotesta raffigurazione è infatti la più antica e precede quella dei gruppi più recenti sul tipo di Moncalieri, più tardi essa sparisce quasi del tutto dal ciclo dei soggetti dell'arte religiosa. E in Moncalieri non si tratta neppure della sepoltura, ma del momento che immediatamente la precede; quando cioè il corpo è stato tolto dalla Croce e deposto su un masso per essere unto e preparato per la deposizione nel sepolcro. Se l'artista avesse voluto raffigurare la posa nel sepolcro, avrebbe immaginato il cadavere già avvolto nel lenzuolo funebre; e per di più senza la corona di spine, che qui Gesù porta ancora sul capo.

Il tema della unzione del corpo di Gesù, che nella più antica letteratura religiosa e anche nell'arte occupa un grande posto, più tardi sparisce completamente. Nel suo libro: *Das freudvolle Vesperbild*, nel quale contro le errate opinioni del Pinder assunte un tempo quasi a dogmi storico-artistici sulla derivazione delle Pietà dalla poesia il dibattuto problema della origine di questo soggetto è stato definitivamente lumeggiato e risolto, E. Reiners-Ernst ha trattato anche a fondo il tema della unzione prima della posa nel sepolcro. Noi abbiamo un grande numero di raffigurazioni che ci presentano l'unzione e l'istante immediatamente successivo, quando il Divino Corpo è disteso sul masso che già in tempo abbastanza antico è conformato a sarcofago. Specialmente la pittura italiana ne offre degli esempi a partire dal due e trecento. Così la si trova unita alla scena del compianto, sui Crocefissi di S. Gimignano, Pistoia e Pisa. Talvolta, come in un affresco del XIII secolo ai Santi Apostoli di Venezia, Maria è raffigurata seduta sul masso dell'unzione mentre tiene contro di sè la parte superiore del corpo del Figlio morto. Seppure in quasi tutti cotesti dipinti la pietra dell'unzione ha già assunta la forma di sarcofago, le raffigurazioni non hanno tuttavia nulla a che vedere con la vera e propria posa nel sepolcro, e si tratta invece soltanto della preparazione della sepoltura.

Una scena a sè forma anche un altro episodio che negli ultimi fatti della Passione precede nel tempo quello or ora ricordato: l'istante cioè immediatamente successivo alla deposizione dalla Croce, quando Gesù è ancora disteso per terra, o in grembo a Maria. La Madre è seduta, e stringe contro il suo petto solo la parte superiore del corpo del Figlio. La restante parte del corpo penzola invece senza appoggio, e soltanto i piedi sono sostenuti da un'altra persona, per lo più Giovanni o una delle Pie Donne. In tale modo la scena si trova raffigurata nell'esempio forse più antico che del genere ci sia noto

(fig. 59), il Santo Sepolcro del convento delle suore cistercensi di Maigrauge a Friburgo in Svizzera (H. Reiners, *Das älteste figurliche heil. Grab*, Pantheon 1941, p. 254 sgg. con figure). Indubbiamente cotesto motivo era molto caro all'arte dell'Italia Settentrionale. Così ad es. è rappresentato nel gruppo in legno a molte figure del Museo Civico di Novara, che si poteva vedere anch'esso nella mostra di Torino (Sala 18, nr. 4, tav. 224). Vi manca per altro l'arca sepolcrale, e la scena si direbbe quindi piuttosto un ampliamento del gruppo della Pietà, del gruppo cioè della Madonna sola con il suo Divino Figlio.

Con l'aiuto di queste raffigurazioni, che tutte offrono soltanto stadii preliminari della vera e propria deposizione nel sepolcro, si riesce più facilmente a spiegare il soggetto del gruppo di Moncalieri; ed è stato utile quindi averne brevemente discorso. Ma nella scena di Moncalieri poco doveva importare all'artista di rappresentare un determinato episodio storico, ben definito nei suoi momenti. Ciò risulta ben chiaro dal fatto che l'artista vi ha introdotto i soldati, che in realtà non avevano niente a che vedere con questa scena, perchè al dire degli Evangeli, Ponzio Pilato li inviò a guardia della tomba solo dopo che la tumulazione era avvenuta ed il sepolcro era stato chiuso. Una libera aggiunta sono anche gli angeli, che elevano sì la scena fuor della comune realtà ma che, secondo il racconto, non dovevano essere ancora presenti, o almeno non ancora vibibili agli occhi degli uomini.

Nella stessa disposizione del gruppo di Moncalieri con l'identico numero di figure, e per lo più con eguali atteggiamenti, la scena occorre con straordinaria frequenza nell'arte del 15°-16°, e persino ancora del 17° secolo; ma quasi soltanto fuori d'Italia. Il gruppo di Moncalieri è però forse il più antico esempio plastico che se ne abbia, e in ogni caso certamente uno dei più antichi; e per l'Italia, a quanto pare, l'unico esempio. Le altre opere si trovano in Borgogna, nella Francia settentrionale,

nelle Fiandre, lungo l'intero corso del Reno, nella Germania del nord e inoltre nella Svizzera.

Dove e come pertanto il gruppo si è venuto sviluppando in tali forme?

Emilio Mâle che, come è noto, riportava volentieri l'origine di ogni fenomeno alla Francia, ha supposto anche qui che la composizione si sia formata nel territorio artistico della Borgogna. La cosa è possibile, ma per ora costituisce una non provata e semplice ipotesi. In ogni caso si può dire che l'arte italiana ha avuto una parte essenziale nella formazione di cotesta raffigurazione. Già nel 13° secolo, nella cerchia dei maestri pisani, come ad esempio nel Crocefisso di Ugolino di Tedice del Museo Civico di Pisa, si trova una Deposizione che contiene tutti gli elementi essenziali della composizione più tarda. E' da tenere presente per altro che in Francia sono concepite allo stesso modo anche le rappresentazioni della deposizione di Maria Vergine nel sepolcro. Anche lì si vedono due figure che stando alle due estremità dell'arca funebre, vi calano il Corpo Santo, mentre altre persone in atteggiamenti di dolore e di pianto sono allineate dietro il sarcofago. Nel nostro caso alla composizione si aggiungerà più tardi come un nuovo motivo il particolare gruppo di Giovanni e di Maria, con l'Evangelista che sostiene la Madre stramazzante a terra. Di questo motivo a due figure, evidentemente derivato da raffigurazioni della Crocifissione, l'esempio forse più antico io lo trovo nel già ricordato Santo Sepolcro della chiesa delle suore cistercensi di Friburgo, nell'interno dello sportello posteriore dell'arca. Poichè la fila di figure che vi è dipinta si deve mettere in relazione con il corpo di Cristo che modellato a tutto rilievo si trova disteso nell'arca, ci si accorge subito che già qui si ha, completamente realizzata nei suoi essenziali elementi, la composizione più tarda del Santo Sepolcro. Basterà aggiungervi solo i due uomini ai lati corti del sarcofago. Poichè

però il Santo Sepolcro di Friburgo, secondo l'esauriente dimostrazione che ne ho fatto nel mio articolo (Pantheon, l. cit. p. 258), non ha proprio nulla a che vedere con l'arte della Borgogna, tanto più si ha ragione di mettere in dubbio l'esattezza della congettura del Mâle. Certo, la più antica raffigurazione plastica del Santo Sepolcro in una forma, che è già molto vicina alla nostra, senza per altro identificarsi con essa, si trova proprio nella Borgogna, ma Mâle l'ha visibilmente trascurata. Si tratta della scena sull'ancona d'altare scolpita che Jacques de Baerze intagliò nel 1392 per la chiesa della celebre certosa di Champol, e che dal 1843 si trova al museo della vicina Digione (fig. 60). Ma cotesto non è il lavoro di un artistá locale, perchè l'altare, seppure ordinato da un duca di Borgogna, è stato intagliato da un maestro fiammingo, nelle stesse Fiandre, a Termonde, e fu portato nel 1399 a Digione. La composizione come si è detto, non si identifica ancora con il tipo più tardo. Parrebbe anzi piuttosto sentirvi il ricordo di più antiche raffigurazioni, nelle quali Maria si curva sul corpo straziato del Figlio. Jacques de Baerze raffigura la Madre di Dio, che si aggrappa con la mano al braccio di Gesù, pur essendo trattenuta da Giovanni e da una delle Pie Donne, che pare vogliano impedirle di gettarsi sul corpo del Figlio prima che questo sia deposto nel sepolcro e sottratto per sempre alla sua vista. Nella scena è perciò realmente rappresentata la deposizione nel sepolcro, mentre Cristo già avvolto nel bianco lenzuolo funebre è calato nell'arca. Se le due altre donne che recano i vasi degli unguenti, sono state collocate lontane dal gruppo centrale, ciò lo si deve non ad un'esigenza del soggetto, ma piuttosto della composizione, per chiudere cioè con coteste figure perpendicolari il gruppo, e grazie al facile contrasto con le persone più mosse o piegate accrescere l'effetto formale dell'insieme. In accordo alla realistica concezione dell'opera, per giungere ad una più chiara definizione del momento e nel de-

siderio della verità, i soldati non sono stati ancora introdotti nella scena.

Mâle ritiene che nel grande numero delle raffigurazioni plastiche del Santo Sepolcro, l'opera più antica che abbiamo, sia il gruppo della cappella dell'ospedale di Tonnerre in Borgogna che si sa essere del 1453. Ma è un errore. Difatti il Santo Sepolcro di Moncalieri è senza dubbio più antico, e per di più è dello stesso tempo all'incirca del Santo Sepolcro della cattedrale di Friburgo in Svizzera, che da una iscrizione incisa sul sarcofago risulta composto nel 1433 (fig. 56). Più difficile è stabilire se sia più antico il gruppo di Moncalieri o quello di Friburgo. L'uno e l'altro sono molto vicini fra loro nel tempo, e sorprendentemente imparentati sia per il motivo, sia in certo senso per le singole particolarità. L'atteggiamento dei due uomini che stanno alle estremità del sepolcro, il modo come essi attendono al cadavere che giace completamente disteso sopra il sarcofago, la maniera inoltre con la quale tengono il lenzuolo, sono identici nell'una e nell'altra opera, e diversi da altre rappresentazioni, come ad esempio quelle di Tonnerre e di Chaource riprodotte dal Mâle (*L'art religieux de la fin du moyen-age en France,* fig. 75, 76), dove la testa di Cristo riposa fra le braccia di uno degli uomini, e il suo corpo ha una posizione tutta diversa. Anche in certe minuzie della raffigurazione del corpo, i gruppi di Moncalieri e di Friburgo si corrispondono: ad esempio nella disposizione un po' variata delle gambe, con la destra completamente distesa e con la sinistra invece leggermente piegata, in modo che il ginocchio ne risulta alquanto sollevato e l'inclinazione del piede più forte.

Identica è la disposizione delle figure dietro il sarcofago. I due personaggi principali, Maria e Giovanni, sono vicini presso il capo di Gesù, e quindi un po' spostati dall'asse centrale della figurazione. E' una particolarità che ricorre in verità anche presso parecchi altri gruppi.

Ma vi è tuttavia un'altra maniera di disporre le figure, ed è quella che si riscontra ad esempio presso le due opere francesi ora ricordate. Costì Maria e Giovanni stanno ancora più vicini, accanto al capo di Gesù, mentre le altre tre donne sono a loro volta raggruppate l'una accanto all'altra. L'ampliamento della composizione con gli angeli recanti gli strumenti della Passione ricorre di rado nella grande maggioranza dei Santi Sepolcri: al più ci si accontenta di un solo angelo. Già si è rilevato, come tanto nel gruppo di Moncalieri come in quello di Friburgo sia identica la disposizione degli angeli con la grande croce che sopravanza in altezza tutte le altre figure. Ma la corrispondenza va ancora oltre, nell'eguale posizione delle ali, anzi nella loro stessa forma. E anche i soldati, che nei Santi Sepolcri francesi per lo più mancano, nei nostri due gruppi sono invece presenti con lo stesso numero di tre, e nell'identica disposizione, avanti all'arca, dove come si è detto era il loro posto originario anche a Moncalieri. E non sono ben simili nei loro atteggiamenti coteste guardie? L'uno è figurato completamente di fronte appoggiato con le due braccia sullo scudo. Ed è chiaro che costituiva quindi la figura centrale del gruppo, come a Friburgo. Gli altri due sono messi in modo da formare una linea dritta da un lato, una obliqua dall'altro. Dovevano quindi trovarsi lateralmente a destra e a sinistra, e forse nello stesso ordine che hanno ora nel gruppo di Moncalieri, in modo che le linee oblique compissero il gruppo all'esterno; e che le linee dritte dal lato dello scudo corrispondessero alle due linee perpendicolari della figura di centro. Nel Sepolcro di Friburgo i soldati sono stati egualmente tolti via dal loro posto, e solo per fotografarli li ho a suo tempo collocati così come si vedono nella figura; ma questa disposizione è forse da correggere invertendo le due figure laterali, come si è proposto per i soldati di Moncalieri.

Quando si sono fissate tante relazioni, si può pensare

ad un semplice caso, se si riscontrano anche altrimenti delle simiglianze, come ad esempio nel costume dell'uomo che sta a sinistra con la sua doppia cintura e la borsa che ne pende, trattate allo stesso modo? E inoltre che gli angeli si assomigliano tanto nell'acconciatura dei capelli? Certo, in contrapposto si potrebbero addurre delle affinità con altri gruppi; ma nel nostro caso cotesti elementi si aggiungono alle molte altre simiglianze già notate e assumono un ben diverso significato. E' tuttavia incontestabile che i due gruppi sono molto vicini fra loro anche per quel che riguarda lo stile. E' uno stile del tutto diverso dalle forme ampiamente e pittoricamente sciolte, che a partire dagli inizi del XV secolo, sotto l'influenza della forte personalità di Claus Sluter, caratterizzano la scultura borgognona, e che imprimono ancora il loro segno al Santo Sepolcro di Tonnerre. Poichè per altro cotesta morbida maniera così detta pittorica è la caratteristica di quasi tutta la scultura occidentale della prima metà del quattrocento, evidentemente anche nei gruppi di Moncalieri e di Friburgo si riflette lo stile del tempo. Ma di fronte ad altri lavori, e specie alle opere della Borgogna, i nostri due gruppi mostrano un maggiore rigore stilistico tendente a vigorosi effetti lineari e con il manifesto predominio delle linee dritte. Così il gruppo produce un effetto più statuario; e le figure meno fuse di quel che non siano le opere della Borgogna nel morbido fluire delle linee, conservano anche singolarmente il loro pieno e vivo effetto plastico. Nel gruppo di Moncalieri ancora più che in quello di Friburgo l'espressione d'insieme è più avvincente e profonda che non nelle creazioni tipicamente borgognone. E vi è in esso anche un tutt'altro accento di quello che alcuni decenni più tardi si riscontra nel gruppo che con drammatiche espressioni di dolore e con veemente enfasi Guido Mazzoni modella per S. Giovanni a Modena, o in quelli che concepiti con un anche più enfatico pathos Nicolò da Bari lascia a Bo-

logna. Bisognerebbe poter collocare queste opere accanto al gruppo di Moncalieri, per misurarne l'assoluta diversità e singolarità di accento e di forma.

Per quanto nel loro insieme i Santi Sepolcri di Moncalieri e di Friburgo siano tanto vicini, evidentemente tuttavia essi si differenziano anche fra loro per lievi sfumature. Il gruppo di Friburgo è sotto un certo aspetto più morbido e d'altra parte più plasticamente concepito; quello di Moncalieri con le sue sottili pieghe ha in sè un'impronta più disegnativa.

Il maestro friburghese è inoltre alquanto più naturalistico del compagno, come si vede nel corpo di Cristo magistralmente modellato. La figura è resa infatti con una sensibilità dell'organismo umano, talmente sorprendente per quel tempo, che sotto questo aspetto è difficile trovare un pezzo coevo da porgli a raffronto.

Si è già detto poco fa, che i due gruppi di Moncalieri e di Friburgo si debbono ritenere dello stesso tempo. Il Santo Sepolcro di Moncalieri è da attribuire al terzo o, al più, al quarto decennio del XV secolo, e lo si può credere composto fra il 1425 e il 1440.

La stretta relazione che grazie all'innegabile parentela di questi due gruppi si riesce a stabilire fra l'arte del Piemonte e quella dei territori d'oltralpe e specie con la Svizzera occidentale, viene poi ancora confermata da una serie di numerose altre opere. Più progrediscono gli studi dedicati a cotesti problemi, e più chiaramente appare come siano strettamente collegate le sculture e l'arte di tutte le regioni intorno al Monte Bianco. E' specialmente nell'arte figurativa del médioevo, che si manifesta l'unità del Piemonte, della Savoia e della Svizzera occidentale: paesi che, si noti, costituivano anche in parte un'unità politica. Per ogni dove, lungo la valle d'Aosta attraverso il Gran San Bernardo si potrebbero seguire passo per passo i segni di coteste relazioni. Qui poichè il soggetto si collega al nostro argomento, io voglio portare a con-

ferma la figura di un Cristo, che proviene da Gressan e che si conserva al Museo Civico di Torino (fig. 61). La figura è la parte superstite di un Santo Sepolcro simile a quello ricordato della chiesa delle Cistercensi di Friburgo (fig. 62), o ad un altro del Schweizer Landesmuseum di Zurigo: formato cioè di una cassa di legno a figure dipinte, entro la quale è distesa una figura di Cristo scolpito a tutto rilievo. Figure consimili si conservano ancora numerose in Svizzera, mentre non so se ve ne siano altri esempi nell'Italia Settentrionale. Del resto come le forme e i motivi proprii degli arredi e del mobiglio religioso del Piemonte antico si ritrovino nella Savoia e nella Svizzera occidentale, lo possono attestare numerosi oggetti del Museo Civico di Torino, ed è stato pienamente confermato dalla Mostra del 1939. Ecco ad esempio i fonti battesimali con i loro monumentali coperchi di legno scolpito a forma di piramide, che non ricorrono in nessun altro luogo fuor delle nostre regioni; ecco ancora i seggi dei cori con i loro alti schienali tutti intagliati ad altorilievo con figure di Apostoli e Profeti, e coronati al sommo di fastosi baldacchini. Così se ne hanno a Torino e nel duomo di Aosta; ma così anche a S. Giovanni di Moriana in Savoia e a Thonon, e in maggior numero ancora nella Svizzera occidentale da Ginevra a Romont e fino al lago di Neuenburg. La Mostra di Torino esponeva inoltre molti esempi di ornati eseguiti con inconsueta ricchezza su mobili di ogni specie. E sono forme e motivi, che, al pari dei precedenti, si riscontrano in tutto il territorio ricordato, ma in soprapiù anche nella Borgogna. E per la pittura si hanno serie di affreschi del XV secolo che nello stesso modo confermano coteste affinità di cultura e d'arte. Ma l'interessante problema al quale il Santo Sepolcro di Moncalieri fornisce un contributo, sia del resto qui solo accennato: esso sarà infatti trattato con maggiore ampiezza in un ulteriore studio.

H. Reiners.

L'ANNUNCIAZIONE AFFRESCATA NEL SANTUARIO DELLA SS. ANNUNZIATA A CHIERI

A pochi passi da Torino, in una chiesa aperta al culto, è rimasto finora stranamente trascurato dagli studiosi, ed è tuttora inedito, un affresco ch'è pure di eccellente qualità e di grande interesse per la storia della pittura piemontese: l'*Annunciazione* all'altar maggiore del Santuario dell'Annunziata a Chieri (fig. 63). L'unica menzione che mi risulti esserne stata fatta è dovuta al Bosio (1), il quale tuttavia ricorda l'affresco senz'alcun commento critico, unicamente in rapporto al miracolo del risanamento d'un sordomuto, che sarebbe avvenuto il 29 aprile 1631 e avrebbe dato origine alla costruzione dell'attuale santuario. Il Bosio ha cura di precisare che l'immagine miracolosa ornava originariamente la cappella dell'antico ospedale dell'Annunziata, e dà la trascrizione della scritta che accompagna l'affresco, ma con la data errata: 1400, in luogo di quella che effettivamente vi si legge: 1469. Altrove, nello stesso volume, sono riferite interessanti notizie sulla cappella di detto ospedale e sul canonico Enrico Rampart (2). Costui, oriundo di Lovanio, venuto a Chieri non si sa in quali circostanze, nè, con esattezza, in quale anno, nel 1461 faceva una donazione all'ospedale dell'Annunziata e vi fondava una

---

(1) A. Bosio, *Memorie storico-religiose e di belle arti del duomo e delle altre chiese di Chieri*, Torino, 1880, p. 188. L'affresco è menzionato anche, ma unicamente a edificazione dei devoti Chieresi, e riprodotto in una confusissima illustrazione, in un numero unico, pubblicato dal santuario il 29 aprile 1923: *Nella Solenne Incoronazione della SS. Vergine Annunziata.*

(2) *Ib.*, pag. 115.

cappella. Molti anni dopo, nel suo testamento del 18 luglio 1506, lasciava l'ospedale erede dei suoi averi. Sorge naturale la domanda se egli abbia avuto in qualche modo parte al nascere dell'affresco del 1469 nella cappella da lui fondata nel 1461; tanto più che un altro documento ce lo dimostra generoso donatore d'opera d'arte: nel 1492 egli donava al duomo « unam imaginem B. Mariae egregie et formose fabricatam valoris ducatorum sexaginta », d'argento, che è tuttora conservata e viene esposta nella festa del Carmine.

Escluso che egli sia stato il committente dell'affresco, poichè l'iscrizione reca, come tali, i nomi dei nobili « Othomenum et Joannem Amedeum » figli di « Georginus de Balbo », che lo fecero eseguire in memoria del padre, vien fatto tuttavia di chiedersi s'egli non abbia avuto parte nella scelta dell'artista o, addirittura, se non l'abbia chiamato d'oltralpe a lavorare nella città industre, frequentata da mercanti fiamminghi come lui, e in continui rapporti con le Fiandre.

Il carattere transalpino dell'affresco è infatti così spiccato che, se non sorreggesse l'esperienza di tanti esempi precedenti, verrebbe fatto di pensarlo opera d'artista d'oltralpe. Non crediamo tuttavia che lo sia: una tenerezza plastica maggiore, quel lievitare leggero del rilievo che si dilata e si incurva appena, delicato, dal fondo, sono caratteri che trovano rispondenza nella pittura subalpina. Quest'affresco ben si ricollega alla tradizione artistica del paese nella prima metà del secolo, ma si apre già a forme meno gotiche, meno costrette nel segno calligrafico del contorno e nella proiezione inserta in superficie. Esso si rivela con una nuova grazia, meno fiabesca ed aulica, meno ornata, più intima e raccolta. Solo l'angelo, nella tunica a scacchi stampati a grandi disegni evidenti, — e forse le scrostature del colore accentuano quest'effetto — spiega una ricchezza ornamentale ancor solenne, da cerimoniale. Ma l'interno, dove si svolge la

scena, è spoglio e modesto, definito da una parete nuda di fondo, in cui si apre una finestretta che lascia il passaggio alla divina colomba, dal pavimento e dall'inginocchiatoio della Vergine, su cui sono disposti alcuni libri. Lo scenario è del tutto mutato dalle rappresentazioni gotico-fiorite; l'influsso dell'arte fiamminga si fa sentire portando un gusto nuovo, più borghese e familiare, una nuova maniera di comporre gli interni, il suo amore per i temi di natura morta. Manca però all'affresco di Chieri l'acutezza di definizione dei fiamminghi, il loro particolarismo; e le immagini vi conservano la modellazione delicata, a tenue e pallido chiaroscuro, che è retaggio della precedente tradizione locale, e che affiora, ancora sensibile, nello Spanzotti. Cosicchè non appare questo affresco straniero allo stile del paese, anche se accanto ad esso non ci è più dato numerarne altri che sì strettamente gli siano legati da potersi considerare opera del medesimo artista o della medesima cerchia.

Un'Annunciazione vicina a questa per iconografia e cronologia è quella che Giusto D'Alemagna affrescò nel chiostro di S. Maria di Castello a Genova, nel 1451: simili la posizione rispettiva delle due figure, l'atteggiamento della Vergine, il gesto dell'angelo; analoghi il paludamento sacerdotale di quest'ultimo, il fuggente pavimento a mattonelle. E l'affresco genovese, anche se firmato da un pittore « de Alemagna », mostra di rifarsi piuttosto ad esemplari fiamminghi, tipo l'Annunciazione di Ruggero Van der Weyden del Metropolitan Museum di New York, che tedeschi. Ma per lo stile, l'Annunciazione di Chieri s'avvicina maggiormente a contemporanee opere di scuola provenzale o svizzera: onde ne verrebbe riaffermata la comunanza di civiltà artstica fra queste regioni finitime, risalente alla comune ascendenza all'arte borgognona della prima metà del secolo e conservata da continue interferenze e scambi d'opere e d'artisti.

L'affresco di Chieri è immune da restauri o puliture.

Scrostato in molti punti, in altri annerito, da esso tuttavia ancora emana il fascino delle vecchie cose tocche solo dal tempo, preziosamente patinate, assolutamente genuine. A sinistra, dopo l'angelo, una scritta, in caratteri gotici quattrocenteschi, ancor tutta decifrabile (figura 64), reca i nomi dei committenti e la data d'esecuzione 1469 :

« Legavit huic hospitali n[obilis] Georginus / de Balbo ff CL^{ta} de qua pecunia empti sunt / redditus per Othomenum et Joannem Amedeum / dicti testatoris filios pro una missa singula / festiva in perpetuum hic celebranda, qui / hoc opus in memoriam dulcissimi patris / sui depingi voluerunt anno M.IIII.LXVIIII / de mense Mai ».

Anna Maria Brizio.

SIGILLI DI FRATI DOMENICANI A CASALE NEL CINQUECENTO

Una fonte di notizie di araldica e di sfragistica assai poco utilizzata abbiamo nei protocolli e nelle filze degli antichi notai. Vi si leggono poche e talora imprecise descrizioni di stemmi e quasi soltanto quelle contenute nei diplomi di concessione del titolo e delle prerogative di conte palatino, diplomi riportati spesso in copia negli atti di legittimazione di figli naturali e di nomina a notaio. In compenso vi si incontrano frequenti i sigilli al piede dei più svariati documenti. Un discreto numero ce ne presenta talora un solo atto; così gli involucri dei testamenti segreti che si moltiplicano a partire dal secolo decimosettimo, e i testamenti dei ciechi, non rari nel cinquecento. E' noto che per questi ultimi vengono imposte ai testimoni speciali formalità; essi debbono sottoscriversi di propria mano, nominando, nell'ordine, gli altri testimoni ed imprimere il loro sigillo. La fig. 66 dà un esempio di una tal sottoscrizione, ch'io riporto soltanto perchè lo giustifica l'importanza del personaggio che l'appone: frate Michele Ghisleri del Bosco, che fu poi papa Pio V. L'autografo è tolto dal testamento che il signor Francesco del fu Giacomo Bazzano, *coecus et oculis carens* dettava l'8 aprile 1540 in San Domenico di Casale al notaio Gianantonio Ferrari e si conserva nelle filze di questo presso l'archivio notarile antico del Monferrato (1).

Francesco Bazzano, che partecipò al reggimento di Casale, ma non ebbe l'importanza politica di parecchi

(1) Ringrazio i podestà dott. de Vecchi e ing. Marchino, che mi hanno concesso di consultar a mio agio l'archivio e, ricordo commosso la cortesia dell'archivista sig. Giovanni Varvello, immaturamente defunto, che mi è stato indispensabile guida.

membri della sua famiglia influente e ricca, è detto l'*Orbo* nel Memoriale della famiglia Bazana (1), manoscritto del fondo De Conti della Biblioteca Civica di Casale: da questo manoscritto apprendiamo anche che venne sepolto in S. Domenico il 28 novembre 1546; in tale chiesa, oltre quello già ricordato, lo stesso notaio Ferrari riceveva un altro dei testamenti del Bazzano il 2 maggio 1536 (2).

Da essi sono tratti i sigilli di frati domenicani riprodotti nelle seguenti figure: anche se la loro importanza artistica è scarsa e per qualcuno addirittura nulla, questi sigilli che paiono incisi quasi tutti a Casale nei primi anni del cinquecento rappresentano tuttavia un complesso, atto a farci conoscere quale fosse il livello dell'artigianato casalese in tale epoca.

Al testamento del 1536 assistono tre frati domenicani;

frate Gregorio da Saluzzo, sottopriore del convento, il cui sigillo, secondo la descrizione ch'egli ne dà, porta *sculptum in eius circulo fenicem cum duabus literis F et i* (fig. 67);

frate Giacomo da Casorzo che imprime il suo sigillo *habens seulptum in circumferentia usque fortis ero, in medio palmam unam cum tribus litteris videliect F. t. C.* (fig. 68);

frate Bonifacio Facerio dei consignori di Coniolo che sigilla con l'arma di famiglia o (com'egli scrive) usando *sigillum meum habens scultum in ejus circulo insignia nostrorum dominorum de cuniolio cum duabus literis videlicet F. et b.* (fig. 69). Lo stemma, sormontato da una piccola corona, è quello ch'era comune alle varie famiglie dei signori di Coniolo ed è quello che oggi

---

(1) Le notizie di questo Memoriale, a partire dalla seconda metà del quattrocento si possono accogliere con fiducia.

(2) Conservato nello stesso archivio, dove sono pure altri testamenti del Bazzano.

ancora portano i marchesi Fassati di Balzola, che soli rimangono di quell'antichissimo consortile.

Gli altri testimoni sono laici e i loro sigilli, per lo più ovali e piccoli, che ricordano le gemme antiche, non presentano particolare interesse. Se ne differenzia quello di Pietro Giacomo Oppizzi, un mercante casalese che nel 1528 Bonifacio dei conti di Valperga, cavaliere gerosolimitano e precettore di Casale aveva ricevuto « *in familiarem nostrum ac domus nostre et nostre religionis ac domesticum et commensalem* », concedendogli così una di quelle patenti di familiarità con le quali i marchesi di Monferrato solevano elevare alla nobiltà i loro sudditi (1). Pietro Giacomo Oppizzi ha nel sigillo l'arma degli Oppizzi con la banda caricata da tre stelle: non erano allora in uso tratteggi convenzionali e quindi non è possibile indicarne i colori (fig. 70).

Ben otto frati domenicani sono presenti al testamento del 1540:

il priore del convento di Casale frate Vincenzo Scalini d'Alba il cui sigillo porta *sculptum in eius circulo insignia illorum de Scallinis videlicet scallam in medio cum tribus literis F. V. A.* (fig. 71); è uno stemma parlante con la scala di 3 pioli ed un solo ritto, posta in banda.

frate Paolo Barbo da Soncino, sottopriore, omonimo del più antico fra Paolo soncinate che adopera il sigillo *habens sculptum in eius circulo jmaginem sancti Pauli cum duabus literis F et P* (fig. 72); è un sigillo di fattura molto grossolana, e forse neanche inciso a Casale.

Theodori cum literis eiusdem nominis (fig. 73);

Seguono poi due frati che già sottoscrissero il precedente testamento: fra Giacomo da Casorzo e frate Bonifacio Facerio da Coniolo che abbandonato il sigillo

(1) L'atto è contenuto nelle filze del notaio e chierico casalese Gerolamo Bagliani.

stemmato ne impiega uno col monogramma Ihesus (figura 73).

Poi è la sottoscrizione del padre lettore frate Michele Ghislieri (fig. 66) : il suo sigillo *habens sculptam sanctissima crucem in eius circulo* (fig. 74) porta una croce che, per quanto latina, ricorda la croce gigliata dell'ordine domenicano.

Gli ultimi frati sottoscritti sono :

frate Teodoro Beccio d'Occimiano, di famiglia che fu poi notissima nella storia di Casale che imprime il sigillo *habens sculptum in eius circulo jmaginem Sancti*

Frate Giulio da Como, il cui sigillo ha *crucem sculptam et cor unum in calce dicte crucis* (fig. 76) e finalmente frate Domenico Bonaccorsi da Venezia, il cui sigillo *habens in circulo grifum animal,* è certamente assai più bello degli altri, ma non è di fattura monferrina e ci è giunto molto sciupato.

Ai frati s'accompagna come testimonio un laico il cui sigillo, a volerlo interpretare, offrirebbe un piccolo problema, se maestro Guglielmo Corbella che lo imprime non lo spiegasse col suo latino approssimativo : *sigillum meum proprium hoc est sumitas hunius dedali;* maestro Guglielmo Corbella era un noto pellicciaio dell'epoca e sigillava con un ferro del mestiere (fig. 77) (1).

GIUSEPPE ALBENGA.

---

(1) Di lui conserva un atto del 4 aprile 1525 in cui si associa al notaio Gio. Guglielmo Ingegneri e al providus vir Domenico Ferrari: essi « *volunt emere et vendere de mercibus in appotheca quam ipse magister Gullielmus habet ad fictum a domina Catherina Sacca in civitate Casalis* ». Tra i patti si conviene che « *perchè il detto maestro Guglielmo è pellipario possa exercire il suo officio de la pellizaria in detta apotheca ogni anno da la festa di Sancto Michaele di septembrio insino al Natale* ». Filza di Gerolamo Bagliano, citata. I pellicciai erano allora ricchi e numerosi in Casale: da alcuni di essi discesero famiglie, come i marchesi Tarachia, che primeggiarono poi nell'aristocrazia casalese.

DUE MEDAGLIE ERRONEAMENTE ATTRIBUITE A VITTORIO AMEDEO I DUCA DI SAVOIA

Nel quinto volume della monumentale opera di Pompeo Litta: « Le Famiglie Nobili d'Italia » (1) consacrato per intero ai Reali di Savoia, percorrendo le tavole, ove sono in ordine cronologico riprodotte le medaglie, ho constatato che due e precisamente quelle contrassegnate con i numeri 46 e 47, non furono, secondo il mio criterio, classificate a dovere.

La prima di queste medaglie è rotonda, in bronzo, con diametro di 52 mm.; non ha rovescio, e nel retto porta una figura di adolescente a mezzo busto, volta a sinistra, vestita di giubbetto a pieghe e ricami con ricco collarino abboccolato e arricciato; sul petto, sospesa ad un nastro, pende una crocetta ad aste biforcate e, sopra l'effigie vi ha questa leggenda: . AMEDEUS . DE SABAUDIA . (fig. 78).

L'altra è di piombo, ovale, con diametro 45-35 mm. ed è altresì senza rovescio; nel retto c'è, un poco ridotta, l'eguale figura dell'adolescente con identico abbigliamento e decorazione. Ne varia solo la leggenda: C. AMEDEUS. DE. SABAUDIAE . la quale da tre lati circonda il busto sempre volto a sinistra (fig. 79).

Queste due medaglie sono collocate sulla tavola tra quelle spettanti al duca Vittorio Amedeo I ed a Cristina di Francia, sua consorte, eseguite nel secondo quarto del secolo XVII; e questo spiega la ragione per cui di esse non vi ha menzione nè nel lavoro dell'Armand (2),

---

(1) Milano e Torino, 1819-1885.

(2) A. ARMAND, *Les médailleurs Italiens dès XIV et XVI siecles*, Paris, 1881-1882.

nè in quello del Marini (1), che le hanno ritenute fuori dei limiti prefissi al loro studio. La prova dell'errata classifica credo vederla sulla prima medaglia in quel segno che precede l'epigrafe e che ha apparenza di una lettera maiuscola. Ora io penso che il suddetto segno da chi aveva l'incarico di ordinare sulle tavole le medaglie dei Savoia sia stato preso per l'iniziale V, dando così motivo al nome *Vittorio*, e quindi all'aggregazione della medaglia al figlio di Carlo Emanuele I. Chiunque però abbia un po' di pratica nell'interpretare lo stile epigrafico di un'iscrizione, si accorgerà subito che cotesto segno non si può assolutamente ritenere una lettera dell'iscrizione, sia perchè non è in carattere lapidario come le altre lettere, sia perchè manca del punto che ne avrebbe indicata la natura e il significato, e l'avrebbe designato parte integrante della leggenda. E neppure credo che l'enigmatico segno sia la sigla dell'incisore, poichè è sempre stata consuetudine degli artisti firmare i loro lavori al basso del pezzo eseguito, e non in principio ma in fine dell'iscrizione, oppure nel taglio del braccio. Considerando la posizione in cui il segno si trova, suppongo piuttosto, che esso sia stato posto al solo scopo di ornamento riempitivo.

Ho confrontato inoltre molto attentamente quell'impronta di medaglia con alcune altre del tempo (2) e ne ho tratto la conferma che assolutamente essa non si può attribuire al duca Vittorio Amedeo I. Infatti anche prescindendo da quel che si è detto riguardo all'epigrafe, basta osservare il vestito del personaggio ed in special modo il collarino alla spagnuola e si ha la chiara nozione che l'artista nel modellar la sua figura seguiva le

---

(1) R. A. Marini, *Medaglie e medaglisti Sabaudi del Rinascimento*, in « Miscellanea di Stor. Ital. », Serie III, tomo XV, Torino, 1913.

(2) Litta, *op. cit.*, vedere specialmente i nn. 33 e 40.

caratteristiche della moda del suo tempo, cioè quella dell'ultimo quarto del XVI secolo, e quindi di parecchio anteriore alla giovinezza di Vittorio Amedeo I.

Raggiunta, come penso, l'anzidetta prova per il n. 46, volgiamo le indagini allo stesso scopo anche per l'altra medaglia n. 47. A questa medaglia le osservazioni suddette si possono solo applicare per quanto si riferisce all'effigie e all'abbigliamento, non alla leggenda, poichè sovr'essa la parola AMEDEUS è preceduta da una lettera C in regolare carattere lapidario, e fra le due è un non meno regolare punto divisorio. Se l'iniziale C non si può che interpretare CAROLUS, d'altra parte però c'è la circostanza che di membri con nome Carlo Amedeo non ne esistono nell'albero genealogico dei Savoia all'infuori di un Carlo Giovanni Amedeo morto nel 1496, e quindi fuor di questione pel caso della nostra medaglia. E allora perchè l'inclusione di questa iniziale C nella leggenda? Ipotesi se ne possono avanzare parecchie: ma fra le più probabili vi è quella che la predetta medaglia ovale, in piombo e senza rovescio, sia stata solo un primo esperimento o modello di quella eseguita in bronzo con forma rotonda e che l'artista sia incorso in un errore. E a confermare la ipotesi vale forse il fatto che nell'altra medaglia, mentre la figura non è stata modificata in nulla e per nulla, l'artista ha sostituito invece la lettera C con il notato segno ornamentale, e ha mutata di conseguenza la interpunzione divisoria.

Così io penso sia avvenuto; ma lascio ad altri decidere. Però comunque sia la cosa, non vi ha dubbio alcuno che l'adolescente figurato su entrambe le medaglie è una sola e medesima persona. Analizzate le probabili origini riguardanti le medaglie, viene di per sè la necessità di ricercare chi possa essere la persona rappresentata, ed a tal fine mi permetto di esporre la mia idea. Tra i nomi di battesimo dei membri di Casa Savoia a partire dal 1560 sino al primo quarto del 1600, l'unico

che si può con qualche sicurezza proporre come l'originale dei ritratti è Amedeo marchese di San Ramberto, figlio naturale del Duca Emanuele Filiberto (1). Infatti detta proposta la credo indicatissima; e tutto collima per dimostrarla esatta: l'età giovanile, la semplicità del nome, e specialmente la foggia del vestito, che ci offre la prova più convincente dell'epoca, nella quale visse il protagonista. Un'ulteriore ed anche più precisa conferma ce ne viene del resto da un bel quadro di privata raccolta pubblicato da N. Brancaccio (2), con a mezzo busto ed in ricca armatura il nostro marchese, che è qui ritratto, è vero, nella prestanza della piena virilità, ma che mostra tuttavia, a quel che mi pare, molta somiglianza con il giovinetto riprodotto nelle due medaglie (fig. 65).

Se la mia identificazione è esatta, le due medaglie dovevano trovar posto non sulle tavole dei Principi regnanti, sibbene sulle altre che il Litta fece appositamente eseguire per le medaglie spettanti a membri dei rami collaterali e legittimati. Come è notorio, il vincitore di San Quintino, benchè amasse e rispettasse la consorte Margherita di Francia, tuttavia si permise qualche strappo alla fedeltà coniugale; ed è appunto da uno di questi che ebbe nel 1561 da una damigella di Torino, dimorante a Moncalieri, un figlio a cui pose il nome di Amedeo. Questa nobile signorina nomavasi Lucrezia Proba (3), della quale benchè la storia taccia, non conoscendosi niente nè della sua vita nè dei suoi

(1) F. Predari, *Storia pol. civ. mil. della Dinastia di Savoia*, Torino, 1869, vol. II, pag. 36.

(2) N. Brancaccio, *Dal nido savoiardo al Trono d'Italia*, Milano, s. a., pag. 98.

(3) Lucrezia Proba era della famiglia di quel Pietro Probi dei Signori di Borgaro, come riferisce F. Rondolino, nel suo lavoro *Il Duomo di Torino*, a pag. 17, ricordando una cappella da costui fondata in detto Duomo.

atti, ci vennero però conservate le belle sembianze a giudicare dal ritratto posto nel retro di una medaglia del ducale suo amante, riprodotta al n. 16 delle predette tavole del Litta (1).

Il figlio naturale fu oltre modo caro al Padre, che sperava forse di veder rivivere in lui il suo valore e le sue virtù guerriere, e rinnovarsi con vantaggio della Casa l'esempio del Gran Bastardo, Renato di Savoia (2). Ma a giudicare dagli avvenimenti posteriori, queste speranze non diedero il frutto desiderato (3); il fanciullo, dapprima fu tenuto nascosto e confidato alle cure di Francesco Scaramuccia il quale lo crebbe presso di sè in Montecassiano nelle Marche, educandolo come doveva essere il figlio, sia pure illegittimo, di un gran Principe. Alla età di dodici anni, nel 1573, fu dal Duca suo Padre presentato a Corte e legittimato, e ciò anche per desiderio della stessa Duchessa Margherita la quale, generosa, lo accolse benevolmente.

In breve il giovinetto Don Amedeo di Savoia, fu elevato ad alti gradi, creato Gran Croce di San Maurizio e conservatore di quell'Ordine nello stesso anno 1573; ed è presumibile quindi che appunto in tale occasione od un po' prima, siano state eseguite le medaglie in discorso. Infatti l'effige che sovr'esse lo rappresenta, de-

---

(1) Il prof. Marini a pag. 41 del citato suo scritto, dice che la medaglia venne coniata per la nascita dell'Amedeo, ma ciò non può essere poichè il figlio naturale nacque nel 1561, mentre la medaglia con l'effige della madre porta la data 1560.

(2) Figlio naturale del duca Filippo II. Morì per le ferite riportate alla battaglia di Pavia (1525). Ved. Predari, *op. cit.*, vol. I, pp. 336-337.

(3) Quando Carlo Emanuele I portò la guerra in Francia con la spedizione in Provenza (1590), a Don Amedeo venne affidato il compito di tenere in soggezione i Ginevrini. Era la prima occasione in cui si mettevano a prova i suoi talenti militari; ma venuto a battaglia col generale francese Lesdesguieres a Pont-Charras (6 settembre 1591), vi fu sconfitto.

nota un giovinetto dai tredici ai quattordici anni, e la decorazione che porta sul petto non è quella del Supremo Ordine Sabaudo, dignità solo concessagli nell'anno 1576 (1). L'esistenza di queste medaglie prova che anche per il figlio, come già erasi fatto per la madre Lucrezia, si sia voluto conservare nel bronzo le sembianze del fanciullo amato, essendo noto il grande affetto del quale lo circondava il Padre, e che gli fu mantenuto sempre anche dal fratellastro Carlo Emanuele I.

Chi possa essere stato l'autore delle medaglie non oso pronunciarmi. In un primo tempo ho pensato a quel Mario d'Aluigi da Perugia, che, come gettatore di bronzi, orefice, e zecchiere, per molto tempo fu al servizio di Casa Savoia; ma ho dovuto abbandonare tale idea, non avendo trovato nelle relazioni dell'operato di quest'artista accenni al riguardo, e poi anche perchè si è scritto che costui segnava con nome MARIUS i suoi lavori (2).

Resta in ogni modo stabilita, così almeno io credo, l'identità del personaggio rappresentato su queste medaglie immeritevolmente omesse dall'Armand e dal Marini nelle loro pubblicazioni, mentre ne riportarono di Carlo Emanuele I, di Filippo d'Este marchese di Lanzo contemporanei di don Amedeo (3).

GIACINTO CERRATO.

---

(1) Contemporaneamente ebbe il titolo di marchese di S. Ramberto e di S. Germano nel Bugey, e anche marchese di Peveragno e Boves in Piemonte.

(2) Ved. A. ANGELUCCI, *Lo stemma di Savoia in bronzo sulla porta della cittadella di Torino.* Riv. Contemporanea, LIII, 1868; e A. BAUDI DI VESME, « Atti Soc. Piem. di Arch. e Belle Arti », Torino, vol. XI, fasc. II, pp. 195-207.

(3) Il marchese di San Ramberto morì nel 1610. Un volume di arte militare scritto di suo pugno, trovasi nella biblioteca Reale di Torino ed ha per titolo: *Prontuario Militare.* Sul marchese di S. Ramberto esiste una memoria pubblicata a Macerata nel 1877 dal prof. B. Amante; ma non mi fu possibile, malgrado le ricerche fatte, di consultare cotesto libro, e non saprei perciò dire se in essa vi siano o no accenni di queste medaglie.

IL SOGGIORNO DI ANTONIO VAN DYCK ALLA CORTE DI TORINO 4 DICEMBRE 1622 - FEBBRAIO 1623

In un articolo sul soggiorno di Antonio Van Dyck in Italia, pubblicato nel 1924 (1), ho dato alcune precisazioni sulla dimora del celebre ritrattista alla Corte di Torino durante i mesi d'inverno 1622-23. Il fatto non può essere messo in dubbio. Viene affermato dal Soprani, il quale nota che Van Dyck fu condotto a Torino dalla Contessa d'Arundel, incontrata mentre viaggiava in Italia (2). Lo spoglio delle carte della famiglia Arundel ha pienamente confermato l'asserto del biografo (3).

Tuttavia, sussistono ancora delle incertezze sulla data del soggiorno della Contessa d'Arundel a Torino e quindi su quello del Van Dyck, come anche sul viaggio di questo nelle varie città d'Italia (4). Abbiamo quindi stimato opportuno di riprendere l'argomento trattato brevemente

---

(1) *Le séjour d'Antoine Van Dyck en Italie (mi - novembre 1621 - automne 1627)* nel *Bulletin de l'Institut historique belge*, fasc. 4, 1924, pp. 163-234.

(2) RAFFAELLO SOPRANI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova, 1674, p. 305. « *Venne Antonio in Italia essendo già d'anni venti in circa, e dopo essersi fermato in Roma lo spatio d'anni due, viaggiò per curiosità in Firenze, in Venetia, in altri luoghi principali d'Italia: nel qual viaggio havendo incontrato la Signora Contessa d'Arundel, dama molto curiosa e intendente di pittura, fu da essa condotto a Torino, e ne ricevette molti favori sin'ad esser richiesto d'andar seco in Inghilterra.*

(3) M. HERVEY, *The life, correspondance, and collection of Thomas Howard, earl of Arundel*, Cambridge, 1921, p. 227.

(4) BAUDI DE VESME così si esprime nelle note da lui raggruppate: « *Nessun documento d'archivio menziona il passaggio di Van Dyck per gli stati del Duca di Savoia, nondimeno è certo*

nel suaccennato articolo, precisandolo e corredandolo con notizie desunte ai fogli d'avvisi, come anche ai dispacci del Nunzio di Torino ed a quelli degli ambasciatori della Serenissima a Torino e a Londra.

Scopo mio non è soltanto di fissare alcuni dati cronologici. I documenti contemporanei ci forniscono difatti elementi preziosi per la conoscenza dell'ambiente in cui Van Dyck venne introdotto, accolto, e dove fu chiamato ad eseguire opere per il Duca di Savoia. Di più, essi permettono di rettificare e di completare le informazioni del Soprani e dell'autore della biografia manoscritta del museo del Louvre (1), portando in tal modo luce nuova sul viaggio che Van Dyck intraprese durante i due primi anni del suo soggiorno in Italia.

La Contessa d'Arundel dopo due anni di permanenza a Venezia, dove si era stabilita per stare vicina ai due figliuoli iscritti all'università di Padova, parte il mercoledì 5 ottobre 1622 per l'Inghilterra con un imponente seguito nel quale si trovava Antonio Van Dyck (2). Si ferma per alcune settimane a Dolo, a mezza strada fra Padova e Venezia, dove aveva una villa, prima di incamminarsi verso Mantova; vi giunge verso il 10 novembre. Riceve fastosa accoglienza da parte del Duca Ferdinando Gonzaga, il quale volle anche offrirle alla sua partenza vari doni ed « *una cortesissima offerta di pitture* » destinata al Conte d'Arundel (3).

---

ch'egli almeno una volta fù in Piemonte. Ciò fù probabilmente nell'anno 1622 »; vedi negli *Atti della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti*, t. XIV, fasc. 1-2, p. 522. Hervey, *op. cit.*, conclude a p. 227: *La più grande confusione regna sulle date del soggiorno di Van Dyck nelle varie città d'Italia.*

(1) Vedi l'articolo citato sul soggiorno di Van Dyck, p. 168-175 e p. 227-228.

(2) *Ibid.*, p. 203-210.

(3) Alessandro Luzio, nella pubblicazione *La Galleria dei*

Il venerdì 25 novembre, di sera, la Contessa fa il suo ingresso a Milano, onoratamente accolta dal Duca di Feria, che vuole alloggiarla nel suo palazzo. Il martedì 29 s'incammina, per la Porta Vercellina, verso Torino, dove giunge il 4 dicembre. Il 12 marzo parte per Genova. A. Van Dyck, già in febbraio si era congedato da essa, per ritornare a Roma (1).

Il soggiorno della Contessa d'Arundel a Torino, che si protrae per tre mesi, si presenta nei documenti con delle note ben spiccate. La Contessa è ricevuta « *alla grande* » come nota il Nunzio; il Duca va ad incontrarla, dandole la mano destra per aiutarla a salire nella carrozza ducale; la vuole visitare nell'alloggiamento preparato a spese della sua Casa, e già il giorno della Concezione, la invita ad un pranzo a Corte. Accompagnata dai due figli, la Contessa è presente alle numerose feste che si danno quell'inverno, ed, alla partenza, viene accompagnata dal Duca e dai due Principi « *per un lungo tratto di strada* ». Come lo precisa il carteggio di casa Arundel, « *la Contessa, alla sua partenza ebbe in regalo alcuni bellissimi oggetti di cristallo ed una lettiga di velluto rosso con tre muli riccamente bardati. Il Duca*

Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628, p. 51, dà il testo della lettera di ringraziamento mandata dalla Contessa d'Arundel al Duca Ferdinando il 20 dicembre 1623. Conclude che la Contessa visitò Mantova nell'estate 1623. Ma come ne fanno fede i documenti annessi al nostro articolo, la Contessa era a Genova dalla fine di marzo fino alla metà di maggio con la preoccupazione di una partenza imminente per la Spagna. Un viaggio a Mantova non è possibile in queste circostanze, e sarebbe del resto stato segnalato dagli « avvisi ». Il ritardo della lettera di ringraziamento si spiega, giacchè la Contessa ritrova il marito soltanto nel mese di agosto, all'Aia, ed in circostanze penose: la morte del figlio a Gand, il Conte, sospettato di simpatie per il cattolicesimo, in disgrazia alla Corte.

(1) Vedi, *Le séjour de Van Dyck, op. cit.*, p. 209-210.

di Savoia, i Principi di Piemonte e Tommaso, tutta la nobiltà di Corte, la guardia a cavallo ed a piedi le fecero corteggio fin fuori di Città » (1). Onori doverosi verso la prima Dama della Corte d'Inghilterra, la quale era già in relazioni cordiali con Casa Savoia dal settembre 1614, quando dietro invito del Duca, si fermò a Torino per diversi giorni, insieme al marito Thomas Howard, Conte d'Arundel (2).

L'intensità di vita e di feste a Torino durante questi mesi d'inverno era dovuta ad una ragione speciale. Si maturava un grande progetto, almeno sembrava così in quel momento, che venne attuato il 7 febbraio a Parigi: la firma dei « *Capitoli della Lega fra Re di Francia, d'Inghilterra* (?), *Repubblica di Venezia, Duca di Savoia — confederazione difensiva ed offensiva — per la Libertà d'Italia, de' Grisoni, Valtellina e del Palatinato* » (3). Era ovvio che la Principessa di Piemonte, Cristina, sorella del Re di Francia, venisse festeggiata in modo tutto particolare: grande ricevimento in occasione del suo genetliaco il 10 febbraio; contava 17 anni; cura tutta speciale di « *tenere sempre lieta questa vivacissima Principessa* »; altra suntuosa festa il 23 febbraio, giovedì grasso, onorata dalla presenza del Principe di Condé, giunto a Torino proprio il giorno in cui arrivò l'annunzio della firma della Lega. Motivo per il quale si moltiplicano i consigli dei dirigenti delle Nazioni alleate, si fanno preparativi di guerra, le milizie vengono raggruppate, addestrate, equipaggiate, pagate, ed alle feste di Corte, s'aggiungono parate militari, giostre e tornei. Tale è l'ambiente nel quale viene introdotto Antonio Van Dyck dalla sua potente protettrice.

(1) Hervey, *op. cit.*, p. 225.
(2) *Ibid.*, p. 75.
(3) *Bibl. Vat.*, *Urb. Lat.* 1903. *Avvisi al Duca d'Urbino* f. 153, 154, 211.

Antonio Van Dyck, benchè giovane, era celebre. Nei Paesi Bassi, in Inghilterra, dove era stato presentato al Re dal Conte d'Arundel, il suo talento si era rivelato; e la sua fama, specialmente come ritrattista, era indiscussa. In Italia, a Genova, a Venezia, e a Roma, aveva già eseguito opere di pregio, e non sorprende quindi l'informazione data dalla biografia manoscritta del museo del Louvre, che il Duca abbia affidato al Van Dyck l'incarico di eseguire il suo ritratto, come anche quelli dei due Principi.

Il fatto è tuttavia messo in dubbio perchè i tre ritratti rimangono fin'ora irreperibili e nessun documento d'archivio fornisce una conferma a questa asserzione. La notizia però merita credito. L'autore del manoscritto è conosciuto: Dumont, cultore d'arte di Amsterdam, che ultimò la redazione della sua biografia fra il 1785 ed il 1791 (1). I suoi metodi di lavoro vennero accuratamente studiati, e dimostrano che fu ricercatore accorto e coscienzioso (2). E' accertato di più, che per tracciare le vicende del viaggio di Van Dyck in Italia durante i primi anni del suo soggiorno, il Dumont ebbe a sua disposizione documenti di primissimo valore, alcune lettere scambiate fra due amici del pittore: Cornelio De Wael, pittore, anima di quello che Orlando Grosso chiama giustamente il Cenacolo fiammingo di Genova (3), e Luca Van Uffel, ricco mercante e mecenate d'arte residente a

---

(1) MAURICE VAES, *L'auteur de la biographie d'Antoine Van Dyck de la Bibliothèque du Musée du Louvre: Dumont, amateur d'art à Amsterdam,* nel *Bulletin de l'Institut historique belge,* fasc. 7, 1927, p. 139-141.

(2) Vedi pag. 97.

(3) ORLANDO GROSSO, *La pittura genovese; il '600 e il Cenacolo fiammingo,* nella *Rivista ligure.* t. XXX (1908), pp. 385-412. Vedi la monografia: MAURICE VAES, *Corneille de Wael (1592-1667)* nel *Bulletin de l'Institut historique belge,* fasc. 5, pp. 137-247.

Venezia (1). Infine, le note e i disegni che Van Dyck inserì nel suo libro di schizzi (2), il fido compagno che l'accompagnò nelle diverse tappe del suo viaggio in Italia, confermano in modo singolare, nel loro insieme, le varie precisazioni fornite da queste lettere. Ho avuto occasione di notarlo nell'articolo dedicato al soggiorno di Van Dyck in Italia, ed a quello rimando il lettore desideroso di ulteriori informazioni.

Non mancano, del resto, altri dati che vengono a comprovare il fatto. Esiste un'incisione del ritratto del Duca di Savoia, Carlo Emanuele I, dipinto dal Van Dyck. Fu eseguita dal Rucholle, su disegno tracciato dal pittore stesso (3). Il Duca è rappresentato vestito della corazza, sulla quale spicca il collare dell'Annunziata, e tiene in mano il bastone di comando : ritratto ben intonato alle circostanze del momento in cui venne eseguito. Le difficoltà che si muovono contro l'asserto del Dumont riguardo ai ritratti dei Principi, non sono fondate. Il biografo non confonde, come lo hanno fatto i suoi commentatori, i ritratti del Principe di Carignano del 1635 con quello del 1622-23 (4) ; ma rileva anzi che del ritratto del Principe Vittorio-Amedeo non esistono incisioni o disegni (5). Si è quindi in merito di concludere che trovava delle affermazioni precise nei documenti studiati, in quello scambio di lettere fra due cultori d'arte,

---

(1) Vedi *Le séjour de Van Dyck*, *op. cit.*, p. 178-182 ; *Corneille de Wael*, *op. cit.*, pp. 160-164.

(2) Lionel Cust, *A description of the sketch book by Anton Van Dyck, conserved in the collection of the Duke of Devonshire.* Londra, 1902. Gert Adriani, *Anton van Dyck. Italienisckes Skizzenbuch.* Vienna, Schroll, 1940.

(3) Baudi de Vesme, *Van Dyck, peintre de portraits des Princes de Savoie*, Turin, 1885, p. 8-9.

(4) Baudi de Vesme, *op. cit.*, p. 11.

(5) M. Vaes, *Le séjour de V. Dyck*, *op. cit.*, p. 228 in nota.

amici del giovane fiammingo. Non si può neanche trovare strano il fatto che Van Dyck non abbia inserito i ritratti dei due Principi nella sua famosa Iconografia (1). Non fece forse lo stesso per il ritratto del Principe Filiberto Emanuele, vice-re di Sicilia, bella opera dipinta nel 1624 a Palermo secondo la testimonianza del Bellori (2) e che si trova adesso nel museo di Dulwich, vicino a Londra? (3). Quindi con fondatezza si può ammettere che il Van Dyck fece i tre ritratti suindicati, dei quali i due primi vennero probabilmente distrutti nell'incendio del castello di Rivoli nel 1691, come suggerisce il Vesme (4).

Quale era la qualità di queste opere? Non caddero forse nell'oblìo perchè di scarso valore artistico? L'incisione del Rucholle ci presenta di fatti un ritratto che stuona nell'insieme così bello e armonioso della Iconografia; non fa certo onore al pittore. Ma si tratta senza dubbio delle ben conosciute deficienze dell'incisore, perchè è difficile ammetterle nel Van Dyck. In quel periodo egli eseguisce dei ritratti di grande pregio a Roma, prima e dopo il suo soggiorno a Torino, e per citarne alcuni ancora ben conservati, basta additare il suntuoso ritratto, tanto ammirato dal Bellori, di Sir Robert Shirley, ambasciatore di Persia, e quello più delicato dello scultore fiammingo Francesco Duquesnoy, opere del 1622, e la figura, stupenda di vita, del Cardinale Bentivoglio dipinta nel 1623. I due principi che continuamente si presentavano dinanzi al pittore, nel pieno vigore dell'età virile, di 36 e 27 anni, nei fastosi abiti di corte, o

(1) Baudi, *op. cit.*, p. 10.

(2) G. P. Bellori, *Le Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672, p. 254.

(3) Albert van de Put, *The Prince of Oneglia* (Dulwich Gallery) nel *Burlington Magazine*, t. XXI, 1912, pp. 311-314.

(4) Baudi, *op. cit.*, p. 9.

nelle lucenti corazze, dovettero certamente ispirare un artista dotato di tanta sensibilità artistica, di potenza creativa non comune, e di rinomata prontezza di pennello. L'incarico che riceve un anno dopo, di eseguire il rtratto del Principe Filiberto Emanuele, in Sicilia, non è forse una conferma evidente del valore delle opere fatte a Torino un anno e mezzo prima?

Crediamo quindi di potere con valide ragioni concludere che Antonio Van Dyck dipinse durante i mesi d'inverno 1622-1623, a Torino, i ritratti del Duca e dei due Principi Vittorio Amedeo e Tommaso; che le dette opere erano di grande valore artistico e che, da allora, il ritrattista fiammingo merita il nome che gli venne dato dal Baudi di Vesme: *Van Dyck, peintre de portraits des Princes de Savoie.*

MAURICE VAES.

APPENDICE

Scelta di documenti — « avvisi » e « dispacci diplomatici » — con dati particolareggiati sul viaggio di ritorno della Contessa d'Arundel, d'Italia in Inghilterra: Venezia, 5 ottobre 1622 - Londra, 11 agosto 1623.

BIBL. VAT. *Urb. Lat.* 1092. *Avvisi al duca d'Urbino*, f. 320. *Di Venetia, 11 ottobre 1622.*

« Mercoledì mattina partì per l'Inghilterra, sua patria, la Contessa d'Arundel ed due suoi fiigliuoli, dopo esser stata per molti mesi et anni e qui e a Padova, e presi la strada per Milano ».

Ibid., f. 436. *Di Roma, 30 novembre 1622.*

« Coll'ordinario di Milano si hebbe solo di Mantova il passaggio di là per Inghilterra della Contessa d'Arondel che da Venezia se ne torna alla patria ».

Ibid., f. 451. *Di Milano, 30 novembre 1622.*

« Venerdì sera, come che la madre del padre del Signore il Duca di Feria fosse inglese, presa quando il Re Filippo II

si maritò in Inghilterra, tenendosi parente della Principessa di Arundel, volse fuori di Porta Romana incontrarla, ed accompagnatala ad alloggiar suo in palazzo, con la famiglia et gli due maschi che hanno studiato in Padova, con i quali fu essa domenica in Castello, salutata da parecchi tiri di artiglieria et hebbe anche honore delle guardie a piedi di S. Eccellenza. La quale l'accompagnò anche martedì fuori Porta Vercellina nell'incaminarsi che fece verso Torino, ad Inghilterra ritornando ».

Bbl. Vat., *Barb. Lat.* 7153, f. 78ʳ. *Lettera del Nunzio di Torino al Segretario di Stato in data 4 dicembre 1622.*

« Questa sera tra le ventidue e ventitre hore è entrata in Torino la Signora Contessa o Marchesa di Rondel che se ne torna da Venezia in Inghilterra. E stata incontrata da S. A. medesima alla grande, fin fuori del luogo del Parco, et presala in carrozza con darli la man destra, condotta all'alloggiamento preparatogli a spese di Palazzo ».

Ibid., f. 81ʳ. *Lettera del Nunzio di Torino, in data 11 dicembre 1622.*

« La Contessa d'Arondel, dama inglese, capitata qui da Venezia otto giorni sono, conforme all'avvisato a V. S. Ill.ma con li passati, non si è ancora risoluta alla partenza, dicendosi anzi che possa fermarsi qualche tempo, a sue spese però. Il che non pare così credibile per il chè s'attenderà il seguito, et intanto, oltre l'incontro così alla grande fattoli da S. A., l'ha ancora visitata dopo al suo alloggiamento, et il giorno della Concettione della Beata Vergine regalatala di un solenne banchetto in compagnia de' suoi figli et del Residente d'Inghilterra ».

Bibl. Vat., *Urb. Lat. 1093. Avvisi al duca d'Urbino*, f. 30ʳ. *Di Roma, 14 gennaio 1623.*

« Si tenevano da Turino l'arrivo ivi il primo dell'anno del S. Cardinale di Savoia di ritorno da Lione, di dove si aspettavano anco fra due giorni li Serenissimi Principe e Principessa di Piemonte essendo già la Regina Madre partita ancor essa di là verso Parigi ».

Calendar of State Papers; *Venise, t. XVII*, p. 535, n. 714. *Verbale dell'udienza concessa dal Consiglio della Signoria all'Ambasciatore d'Inghilterra il 31 dicembre 1622.*

Riassunto: L'Ambasciatore informa che la Contessa d'Arundel si trova a Torino, dove si fermerà fino a quando durerà la stagione rigida; essa vi ricevette grandi onori e ringrazia di nuovo la Repubblica per le cortesie usatele.

Bibl. Vat., *Urb. Lat. 1093,* f. 45. *Di Milano, 18 genn. 1623.*

« La Contessa di Arundel risolvendo di non partire d'Italia per questo ramo, ha quà mandato per molte provisioni et attrezzi il maggiord'uomo suo, rimanendosi a Torino. Dove, con saluti, ritornarono poi Madama et il Principe di Piemonte da Lione, così avendo fatto il Cardinale di Savoia il quale pur si va allestando per fare il suo viaggio e dimora a Roma, ove ha già incamminato gentiluomini et arnesi, essendosi stato fatto sborsare dalla Maestà Cristianissima quanto sborsava ».

Bibl. Vat., *Barb. Lat. 7153,* f. 83. *Lettera del Nunzio di Torino in data 8 gennaio 1623.*

« È particolare molto considerabile et, a mio parere di molta conseguenza, mentre l'avviso sia sussistente. Che nel luogo quà del Parco, si fabbricchi segretamente una quantità di scale e d'altri instrumenti di guerra, come si presente da buona banda. Intendendosi ancora, che sottomano si sia sborsato qualche danaro alla cavalleria, e si può sospettare di novità contro il Monferrato ».

Bibl. Vat., *Urb. Lat.* 1093, f. 64ᵛ. *Di Milano, 25 gennaio 1623.*

« Verso dove (Parigi) si è inteso da Torino che si fosse di longo spedito un corriero si come un altro a Venezia, dopo il Congresso tenuto da questa Altezza in casa dell'Ambasciatore di Francia Marino, come infermo, dove anche fù il Principe, l'Ambasiatore di Venezia, il segretario suo et il segretario Grotti per alcune hore, tenendosi che si fosse conchiusa la ratificazione delli articoli della stabilita Lega.

« Non si lasciava però in Torino di seguir l'incominciato Carnevale, continuandosi nella Corte i festoni, a tener sempre lieta quella vivacissima Principessa ».

Ibid., f. 93. *Di Venezia, 11 febbraio 1623.*

« Da Torino s'intende che quel Duca facesse fare grand'apparecchi di feste e banchetti da farsi alli 10 stanti per essere in tal giorno nata la Principessa Madama, sorella del Re Christianissimo. Et che si tenessero spesso consigli di guerra,

havendo anco dato ordine che tutte le sue militie stiano leste per impiegarsi ove da S. A. saranno comandate ».

Ibid., f. 111. *Di Venezia*, 18 *gennaio* 1623.

« Intendesi che il Ser.mo di Savoia habbia fatto dare quattro paghe alla sua soldatesca, cioè tre in danari e l'altra in robba da vestire ».

Ibid., f. 111ᵛ.

« Di Torino avvisano che s'erano radunati insieme (standovi quattr'hore) quel Duca con il Principe suo figlio et gli ambasciatori di Francia et di Venetia, havendo poi quello di Francia spedito corriero al suo Re et quello di Venetia alla Ser.ma Repubblica ».

Ibid., f. 149ᵛ-150. *Di Venezia, 4 marzo 1623.*

« Con l'ultime di Torino si ha l'arrivo ivi per le poste del Principe di Condé, il quale era stato incontrato da quel Serenissimo Duca, insieme con li figli, et datoli a esso Principe dell'Altezza et mentre detto Duca attendeva a regalare S. A. et farle feste, arrivò in diligenza un corriero straordinario della Corte Cristianissima con avviso della stabilita Lega suddetta per la qual nova furono imediate da esso Duca et Principi suoi figli fatte gran feste et allegrezze, con giostre e tornei con gran strepito di trombe e tamburini, parendo ch'esso Duca habbi sentito gran gusto di tal nova ».

CALENDAR OF STATE PAPERS: *Venise, t. XVII*, p. 574, n. 778. *Lettera di Marc Antonio Morosini, Ambasciatore di Venezia presso la Corte di Torino, in data 27 febbraio 1623.*

Riassunto. Il Duca è assorto nei divertimenti del Carnevale. L'ambasciatore ha preso parte alla grande festa del Carnavale giovedì scorso. Erano presenti il Principe di Condé, un numero straordinario di convitati, il Duca, i Principi, Madama, gli infanti et tutta la Corte, la Contessa d'Arundel ed i suoi figli.

Ibid., Venise, t. XVII, p. 588, n. 799. *Marc Antonio Morosini da Torino in data 13 marzo 1623.*

Riassunto. La Contessa d'Arundel si è incamminata ieri verso Genova. Il Duca gli ha offerto dei regali e ha voluto accompagnarla per un lungo tratto di strada con i Principi. Ella

intende andare a Marsiglia e di là all'Aia per visitare la Principessa Palatina. Alcuni dicono ch'ella abbia l'intenzione di andare in Ispagna per mettersi alla disposizione dell'Infante.

Bibl. Vat., *Urb. Lat.* 1093, f. 258. *Di Milano, 29 marzo 1623.*

« Quando la Contessa d'Arundel partì da Torino verso Genova fatta accompagnare per tutta l'Asteggiana da compagnie de' Cavalli di Savoia, si disse che non tanto andava per veder questa città quanto per imbarcarsi per Spagna a far servitù all'Infante nel viaggio per l'Inghilterra ».

Ibid., f. 263v. *Di Roma, 1 aprile 1623.*

« Col medesimo ordinario di Genova scrivono anche l'arrivo della Contessa d'Arundel con una famiglia di 60 bocche ed era stata visitata al nome del Senato al quale aveva resa la visita con i suoi figli ».

Ibid., f. 297v. *Di Roma, 15 aprile 1623.*

« Et con l'ordinario di Genova si ha da Pisa avviso che essendo la suddetta Ser.ma Duchessa di Mantova migliorata e fuori pericolo, il S. Cardinale de Medici, suo fratello, havesse poi risoluta di partire per Livorno a ricevere l'Ecc.mo Principe di Fiano per il quale in Genova a spesa della Repubblica si preparava alloggiamento nel Palazzo del Signore Filippo Spinola, trattenendovisi tuttora la Contessa d'Arundel, inglese, che cercava una villa deliziosa per sua ricreazione ».

Ibid., f. 317, *Di Milano, 22 aprile 1623.*

« Di Genova scrivono solo che fatte le feste di Pasqua... che la Contessa d'Arundel con i suoi figli, nella settimana santa aveva havuto molto gusto di vedere quelle processioni di confraternite e disciplinanti mentre che andavano al Duomo ».

Ibid., f. 354, *Di Roma, 6 maggio 1623.*

« Che ad instanza del medesimo Governatore di Milano la Sig. Duchessa Grimaldi haveva accomodato il suo Palazzo con tutti gli adobbi necessari alla Contessa d'Arundel et di più si era offerta di fare le spese, ma la detta Contessa non aveva voluto altro che la cena della prima sera ».

Ibid., f. 409. *Di Roma, 27 maggio 1623.*

« Di Genova che fosse partita di là per Nizza di Provenza, di ritorno alla patria, la Contessa d'Arundel inglese ».

CALENDAR OF STATE PAPERS, *Venise*, t. XVII, p. 631, n. 852. *Dispaccio di Alvise Valaresco, ambasciatore di Venezia a Londra, in data del 14 aprile 1623.*

« Riassunto. Il Conte d'Arundel è assai malcontento. La Contessa non può recarsi in Ispagna. Il Re vi si oppone. La ragione sarebbe da ricercarsi nella gelosia delle Dame di Corte ».

Ibid., t. XVIII, p. 79, n. 97. *Alvise Valaresco in data 28 luglio 1623.*

Riassunto. Il Conte d'Arundel è partito per l'Aia per andare incontro alla moglie.

Ibid., p. 90, n. 107. *Alvise Valaresco in data 11 agosto 1623.*

Riassunto. Il Conte d'Arundel è arrivato a Londra con la moglie. Il figlio primogenito si è ammalato a Gand dove morì. Il Conte ha lasciato Londra per cagione di questa malattia, ma questa sua assenza, al momento della prestazione del giuramento, ha dato luogo a molti commenti.

ALCUNE NOTIZIE INTORNO ALLA "TESORIERA„ E AI SUOI RECENTI RESTAURI

Intorno a questa dimora, tranne un accenno del Grossi nella sua « Corografia del territorio di Torino » e una descrizione del Baruffi nelle sue « Passeggiate nei dintorni di Torino », si avevano poche notizie, specialmente intorno alla costruzione e agli artisti che la progettarono e ne eseguirono le decorazioni, allorchè l'A. R. il Duca d'Aosta mi fece l'alto onore di affidarmi l'incarico di progettarne e dirigerne i restauri.

Devo alla cortesia del conte Cesare di Rosignano e del conte Guido Gay di Quarti, che hanno messo a mia disposizione l'archivio della nobile famiglia Gay, se ho potuto precisare l'atto di nascita e le prime vicende di questa villa che è fra le più caratteristiche e meglio conservate fra le tante sorte nei dintorni di Torino nel secolo XVIII. Infatti da un atto del 26 giugno 1713 si apprende che in seguito alla morte del molto illustre Controllore Francesco Tagliardino l'eredità di questi passò ai suoi nipoti, figli delle sue sorelle, fra cui vi erano i due fratelli Ferrero: Ajmo, Tesoriere Generale, ed Emanuele Filiberto. Gli eredi avevano l'obbligo di restituire alla vedova del testatore la sua dote e « ..... come tra gli effetti di detto Tagliardino vi era una casina posta tra li fini della presente città qual per le convenzioni seguite tra li detti Ill.mi Nepoti d'esso sig. Tagliardino è spetata al d.o sig. Tesoriere Gen.le con l'obbligo di soddisfare a d.a sig.ra le sue dotti....... », così con l'atto sopra citato veniva transatto l'ammontare dovuto e ne era pagato un acconto in lire 2000, non però con denaro del Tesoriere ma con un versamento fatto dal « ..... molto illustre sig. Fran-

cesco Gerolamo Gay suocero di d.o Tesoriere Gen.le in deduzione di parte della dotte della sig.ra di d.o Tesoriere Gen.le figlia di d.o sig. Gay....... ». Chiude l'atto un inventario dei mobili ed arredi esistenti nella cascina allorchè il Ferrero ne venne in possesso, e da questo si desume che la suppellettile era alquanto modesta ed evidentemente doveva far parte dell'arredamento di un piccolo civile annesso al rustico.

Già in precedenza l'Ajmo Ferrero aveva in animo di farsi costruire una bella e comoda residenza, perchè con atto del 22 maggio 1713 acquista 2 giornate, 28 tavole, 6 piedi e 5 oncie di terreno che separavano la proprietà ereditata dalla strada Reale di Rivoli « ..... inseguendo l'ordine datoli dalla d.a A. R. per ordine dell'Ill.mo sig. Vassallo e Vicario nella presente città Magliano formare una allea et avenutta tendente dalla strada Reale di Rivoli alla cassina d'esso Tesoriere Generale sii stato nella necessità di valersi d'un fondo proprio del molto Illustre sig. Bartolomeo Fossa dei signori Decurioni della presente Città, col quale non havendo doppo più tentativi fatti per via amichevole conventione il prezzo non sendole ciò riuscito finalmente sii stato costretto evocarlo avanti l'Eccellentissimo Senato all'effetto di far stabilire un prezzo al detto fondo, e pendente la lite habbi de.a A. R. ordinato verbalmente all'Il.mo ed Ecc.mo Marchese e Presidente Pallavicino di terminar dette differenze ..... (*omissis*) ..... si è convenuta la cessione e vendita della pezza di campo ivi descritta al prezzo di lire 11 caduna tavola, con più lire cento per il valore degli arbori et lire dodici per l'indennizazione pretesa per l'occupazione del fondo..... ». Anche in questa occasione la somma complessiva di lire duemila seicento tredici, soldi diciassette, denari sei fu sborsata dal « ..... M° Illustre sig. Francesco Gerolamo Gay Impresaro Generale alle Polveri di detta A. R. suocero di detto Tesoriere Gen.le et a conto della dote promessa et verbalmente convenuta et costituita

all'Ill.ma Sig.ra Clara Teresa sua Figlia, et moglie d'esso d. Tesoriere Gen.le ».

Questo documento mentre è una testimonianza dell'interessamento del Duca di Savoia per quanto avveniva nel campo dell'edilizia cittadina è pure una prova che in quel tempo non vi era nessuna villa costruita su quel terreno, altrimenti nell'atto si sarebbe fatto riferimento alla villa e non alla « cassina » del Tesoriere Generale. Il Sovrano doveva certamente essere al corrente dei progetti del suo tesoriere generale e cercò di aiutarlo in tutti i modi anche perchè desiderava che la nuova strada Reale che conduceva a Rivoli fosse fiancheggiata da ville e da parchi. Ed il fedele vassallo e tesoriere generale volle dimostrare la sua gratitudine dedicando alla Casa di Savoia il salone centrale come più sotto accennerò, ed invitando il Sovrano a visitare l'opera terminata.

Di questa visita ne è rimasta memoria in un guazzetto dell'epoca di proprietà del conte di Rosignano (fig. 81). In esso è raffigurata di scorcio la facciata della villa, costituita allora dal solo corpo centrale e da alcune dipendenze annesse al lato di sinistra per chi la guarda di fronte; davanti alla villa vi è un piazzaletto cinto da leggiadra balaustra e più oltre si scorge un vago giardino ricco di alberi e con un laghetto. In esso una barca pare attendere i gitanti. Di fronte alla villa, oltre il cancello si vedono gli alberi della « allea » piantata sul terreno acquistato dal sig. Fossa. Davanti alla villa il Re Vittorio Amedeo II sceso allora dal cocchio riceve l'omaggio del suo fedele vassallo Ajmo Ferrero e della di lui consorte. Una scritta dietro al quadro accenna che questa visita avvenne nel 1715.

Nell'archivio Gay esistono pure alcune quitanze di pagamenti fatti ad alcuni capimastri per un importo complessivo di lire 5212 e si riferiscono a lavori fatti per la villa, ma non vi è nessun cenno intorno all'architetto che la progettò nè agli artisti che la decorarono. Anche que-

ste somme furono sborsate con denaro proprio della signora Clara Teresa Gay, moglie del tesoriere.

Se però le carte taciono, parlano i muri; infatti in una targa dipinta nel grande salone del primo piano sta scritto:

IACOBUS MAGGI — QUOD HONORI — VIRTUTIS ADIICERET — IN NUMERO SUORUM OPERUM — HOC ETIAM PLACIDUM EXPONERAT — AJMUS FERRERUS — REGIAE CELSITUDINIS SABAUDIAE — THESAURARIUS GENERALIS — AC FIDUS — CUIUS IMPENSIS — SIC ANNUEBAT.

In altra cartella poi, sempre nello stesso salone e sopra una finestra, è dipinta la pianta della costruzione che risponde alla parte centrale dell'edificio ora esistente e che è del tutto simile alla piantina disegnata nella mappa del 1772 quando la proprietà era già venuta in possesso dell'avvocato Casmiro Donaudi. Dirò qui incidentalmente che la proprietà allora era costituita da un appezzamento di terreno che dalla strada di Rivoli si addentrava poco oltre la metà del territorio compreso tra quella e la strada di Collegno (fig. 80).

Per tornare al Maggi dirò subito che altri documenti oltre la targa più sopra menzionata non ho potuto trovare fin'ora, nè si conoscono altre sue opere di pittura o di architettura eseguite in Piemonte. Il dottor Lorenzo Rovere, sempre così generoso nel fornire schiarimenti e nell'aprire i tesori delle sue annotazioni, mi disse che nessuno degli autori che parlano di Iacopo Maggi accennano ai suoi lavori alla Tesoriera. Ha il Maggi, che era chierico teatino e che visse dal 1658 al 1739, conosciuto il padre Guarino Guarini durante il suo soggiorno torinese? Non conoscendosi la data della sua venuta a Torino non si può dirlo con certezza, certo però se non lo conobbe personalmente, vivissimo doveva essere nel convento dei Teatini il ricordo del geniale architetto, ed il chierico cremonese dovette essere soggiogato dalla bellezza ed estro-

sità delle sue invenzioni. Così, se pure in proporzioni assai ridotte, anche perchè il soggetto gli forniva minori possibilità, progettò il salone centrale e le quattro sale che lo circondano al primo piano della Tesoriera con volte portanti studiate con lo scopo manifesto di ottenere effetti fantasiosi di cupolette e lunettoni che si giovano, per un maggiore effetto di ariosità, della luce di finestrelle situate in alto sopra quelle del primo piano. Queste volte costituiscono un esempio del tutto nuovo che non trova riscontro in altre della stessa epoca. E' anche singolare il fatto che siano state decorate le volte delle sale a piano terreno quando il salone principale è al primo piano. Allora, in questi casi, i servizi erano collocati al piano terreno, piuttosto basso (come appunto è alla Tesoriera), e le volte erano di foggia semplice e non erano decorate. Si vede che nel progetto questi locali, per dare un carattere di maggiore grandiosità alla costruzione, erano destinati pure al soggiorno padronale riservando per i servizi il fabbricato annesso che allora conteneva anche una piccola cappella.

Il salone centrale (fig. 83) è ricoperto da un fascione centrale a botte e lunettato, contro il quale insistono quattro costoloni (due a destra e due a manca), sui quali si impostano le lunette angolari e quelle sovrastanti i lati più corti del salone. Questi costoloni sono decorati da stucchi e pitture e sono un motivo che ricorre in tutte le volte del primo piano. Le volte delle sale laterali del primo piano sono simili a due a due: quelle delle sale a mezzogiorno hanno otto costoloni collegati al centro da un largo ottagono su cui insiste un cupolino. In una di queste, poi, piccole lunette del cupolino aprono una comunicazione tra questo e le lunette poggianti sui costoloni. Le due sale situate a mezzanotte, invece, sono formate da due fascioni incrociantisi (sempre fiancheggiati da costoloni), ma il punto di incrocio è sostituito da un largo anello su cui poggia pure un cupolino. Anche in

una di queste si è voluto ottenere un maggiore effetto di leggerezza traforando il cupolino con archetti che comunicano coi lunettoni angolari.

La decorazione di queste volte è formata unicamente da architetture; i toni generali sono grigio chiaro su fondo rosso e giallino, oppure grigio scuro e giallo rosa su fondo grigio e cartigli giallo oro, fondo giallino con decorazioni grigio chiaro e tende e cartigli rossi. Festoni e ghirlande di fiori illeggiadriscono il tutto e mettono una piacevole nota di colore. La decorazione di queste volte è però un po' pesante (molto marcate sono le ombre e duri i chiaroscuri); e se indubbiamente furono opera dello stesso architetto che progettò il salone centrale, non furono dipinte dalla stessa mano. Quest'ultimo è tutto dipinto, pareti a volta, con toni chiarissimi su fondo giallino e verdino chiaro e con tanta tenuità nei chiaroscuri e tanta delicatezza nei passaggi dalle luci alle ombre da far pensare alle architetture della volta della sala del Guidobono nel Palazzo Madama. Otto grandi lesene sorreggono il cornicione in stucco dal quale si partono i costoloni della volta. Al centro delle pareti laterali due grandi drappi azzurri sorretti da puttini fanno da sfondo ad allegorie evidentemente ispirate alla Casa di Cavoia. Sopra le finestre sono dipinte in verde chiaro le allegorie dell'architettura (che tiene un foglio con su delineata la pianta della villa), della matematica, della pittura e dell'astronomia. Sopra la porta di accesso alla galleria, nello spazio corrispondente alla finestra a cipolla della fronte a mezzanotte vi è la scritta già citata ricordante l'opera dell'architetto Jacopo Maggi e del suo munifico committente. Le lunette angolari sono in parte occultate da conchiglioni sorretti da puttini pure in stucco. Il cornicione è decorato da fregi a chiaro scuro. Nel medaglione centrale della volta una figura alata, con nel petto un sole dorato, è incoronata da un puttino e circondata da altri che reggono ramoscelli di foglie e fiori e lance. Uno di

essi regge pure un nastro col motto « *specchio son di virtù e guida* ». In alto nel cielo è dipinta una sella a foggia di cometa e tre puttini sono seduti su una nuvoletta e sullo sfondo di una raggiera dorata. Al sommo delle pareti laterali, sopra il cornicione, appoggiati a balaustre sono dipinti personaggi che con l'indice accennano alla figura centrale della volta o sono intenti a compulsare voluminosi incartamenti. Dal loro aspetto (uno di essi è moro) e dalla foggia dei vestiti (portano corone dorate e vesti orientali) è facile arguire che il pittore ha voluto raffigurare i Re Magi che scoprono la cometa e si preparano a seguirla. L'allegoria, secondo me, potrebbe essere così chiarita : Come la cometa fu guida ai Re Magi così la Dinastia Sabauda vittoriosa in tante prove e aureolata ora da maggior gloria colla Corona Regale è a noi specchio e guida di virtù.

Il dipintore di questa volta ha dato libero sfogo alla sua fantasia e non lasciò vuoto nessun spazio senza arricchirlo di ghirlande, festoni e volute, ma il tutto è così arioso e leggero e così proporzionato nei toni, che l'effetto generale è piacevolissimo e rappresenta un bell'esempio di decorazione di quell'epoca.

Simili nella composizione pittorica a questa sono le volte del piano terreno. In una delle quattro sale maggiori sono raffigurati gli dei dell'Olimpo che fanno corona a Giove e a Giunone ed un puttino reca il motto « *ove la pace regna è un paradiso* ». Nel fregio sottostante sono dipinti in chiaroscuro su cartigli gialli episodi riguardanti Giove. In un'altra il Tempo troneggia con la clessidra in mezzo alle quattro stagioni. Il motto di questa sala è : « *quel ch'ei distrugge a sè cresce a la vita* », e nei quattro cartigli azzurro oltremare vi sono raffigurazioni del tempo che miete inesorabilmente con la falce. I toni di questa volta sono grigio scuro e violaceo. Nella terza è raffigurata Diana circondata da puttini e figure allegoriche e nei cartigli delle lunette episodi della vita di

Diana (fig. 84). Il motto è « *giova a chi dorme e serve ancor chi veglia* ». La quarta, tutta dipinta in grigio su fondi rosa è la raffigurazione di Febo, che troneggiante nella sua luce riceve l'omaggio dalla Fecondità, dalla Ricchezza, dalla Potenza e caccia le tenebre. Questa pittura porta il motto « *non v'è chi non ossequi il dio del lume* ».

Infine le due salette situate sotto il salone centrale del primo piano sono dipinte con architetture; figure umane ed animali si affacciano a balconate e parapetti e statue sono poggiate su zoccoli riccamente decorati (fig. 85). Il tutto è dipinto con maestria e se pure assai ricco, è saggiamente dosato nei chiaroscuri.

Il Tesoriere Generale dovette godere assai poco degli ozi in questa dimora poichè da un atto del 5 ottobre 1719 risulta già passato a miglior vita. Nel 1718 addì 14 ottobre aveva redatto il suo testamento (di cui si conserva il documento) nel quale istituiva erede universale la moglie Teresa Gay e lasciava alcune somme da pagarsi ai nipoti figli di suo fratello. Quando redigeva il testamento non doveva prevedere così prossima la sua fine e doveva ancora essere in buona età poichè precisa che qualora fossero nati dei figli sarebbero stati questi gli eredi anzichè la moglie.

Poichè il Tesoriere aveva dovuto farsi prestare delle somme per la garanzia del suo ufficio, la vedova con sentenza dell'8 maggio 1723 ottenne il diritto di prelazione per il rimborso della sua dote e delle spese con questa fatte per i lavori, così si dovettero liquidare le proprietà (oltre alla villa in regione Pozzo Strada il Tesoriere aveva pure una cascina a Racconigi) e la villa fu acquistata per 25000 lire dal marchese Ghiron Roberto Asinari di San Marzano.

Dal San Marzano passò in proprietà dell'avvocato Donaudi che, pure mantenendo intatto il giardino, ne ampliò il possesso acquistando dai sigg. Torre e Solaro e

dalla moglie di Annibal Rosso gli appezzamenti che confinavano con la strada di Collegno e dal sig. Clari l'osteria (ancor oggi esistente) situata lungo la strada di Rivoli.

Nel 1846 la villa divenne proprietà della famiglia Arborio di Breme e di Sartirana. In questo periodo essa ebbe a subire i maggiori mutamenti. Il giardino venne ampliato ed esteso a tutta la proprietà, e trasformato all'inglese come era la moda dell'epoca, fu arricchito di molte varietà di piante esotiche e di un giardino zoologico. Le sale della villa si arricchirono di collezioni di oggetti rari e preziosi e di una ricca biblioteca, inoltre venne edificato il corpo più basso di levante.

Quando l'A. R. il Duca d'Aosta venne in possesso della Tesoriera ha voluto che fossero demolite le strutture che soffocavano l'edificio principale e così pure i rustici che sorgevano nelle immediate vicinanze, che fosse ricostruito un corpo laterale simmetrico a quello di levante e quest'ultimo, svuotato delle strutture interne, fu ricostruito interamente ed in esso vennero sistemati il nuovo scalone e la biblioteca (fig. 82). L'Augusto Proprietario non ha voluto che la villa fosse deturpata da costruzioni che pure sarebbero state indispensabili per collocarvi gli appartamenti necessari ad ospitare Sè e la Sua Famiglia, ma con molta opportunità e con senso di vera magnificenza ha voluto che la villa resti come appartamento d'onore, riservando altra zona del vastissimo parco per erigervi la villa destinata alla sua privata abitazione.

Il destino non ha voluto che Egli potesse vedere compiuta l'opera, da Lui tanto desiderata ed alla quale dedicava le Sue cure, pure fra le incombenze dell'alta carica e del Comando, ma il Suo Spirito aleggia su questa dimora, resa ora sacra ai torinesi per il sacrificio dell'Eroe, magnifico discendente di una stirpe di guerrieri e di prodi.

GIANNI RICCI.

DUE ANTICHE VEDUTE DELLA NOSTRA COLLINA

Quando si costituirà il tanto desiderato Museo di Torino destinato a raccogliere le memorie storiche, urbanistiche, culturali, folkloristiche, militari, della Capitale del Piemonte, una sezione dovrà pur dedicarsi alla bella collina che i Torinesi predilessero sempre, creandovi quelle numerose « Vigne » « Delitie » e « Ville » che ancor oggi vanno crescendo di numero.

Molte di queste antiche « Vigne » son state guaste e distrutte, modificate, spogliate delle gustose decorazioni e del caratteristico mobilio: e perciò si apprezzano anche maggiormente le traccie che ancor restano del loro antico splendore. Così meritano di essere conservate e studiate le antiche stampe, le pitture, i disegni e quanto serve a raffigurare l'aspetto che la nostra collina ebbe in passato: e sotto questo punto di vista possono interessare le due antiche vedute di cui dirò.

La prima, la meno antica, è un diligente disegno a matita che si conserva nella Biblioteca Reale di Torino (fig. 86). Rappresenta quel tratto di collina che sta alle spalle della Madonna del Pilone, colle valli di Reaglie e di Mongreno ed è paragonabile ad una veduta fotografica presa dalla sponda sinistra del Po.

Ha qualche interesse perchè lascia scorgere nello sfondo il colle di Superga quale era prima dell'inizio dei lavori intrapresi dal Juvarra per ordine di Vittorio Amedeo II per la costruzione di quella Basilica che sorge lassù, vigile scolta della regal Torino.

E' noto che si dovettero anzitutto intraprendere grandiosi lavori di sterro, spianando il culmine della collina, che vuolsi si innalzasse quanto la cupola del sacro edi-

fizio. La Basilica occupò il sedime della preesistente chiesetta parrocchiale che fu trasferita all'estremità a giorno della spianata.

Il nostro disegno fu quindi preparato anteriormente all'inizio dei lavori e ci dà anche i profili delle costruzioni esistenti in quell'epoca sulle colline circostanti. Ogni costruzione è stata poi contrassegnata con un numero a cui corrisponde nell'angolo a destra in alto un elenco a penna coi nomi delle località e delle proprietà. Nomi che trovano riscontro nella « Coreografia del territorio di Torino » del Grossi stampata nel 1791 e nella « Carta Corografica del territorio della Città di Torino » che ne è il complemento (1).

---

(1) Nomi di Ville con riferimento al II volume della *Coreografia del territorio di Torino* di Amedeo Grossi.

1°) G. Arcour, pag. 10, Vigna del Conte d'Arcour, detta anche « Vigna Auta ».

2°) Parasol, pag. 127, Vigna del Signor Parassole.

3°) Penassino, pag. 66, « Il Davico » della Signora Penassino.

4°) Bonafous, pag. 203, « Il Valle » del Signor Bonafous, spedizioniere.

5°-6°) Ortolano, pag. 152, « Il Rosso » del Commissario di guerra Vittorio Ortolani.

7°) Mocafì, pag. 108, del Signor Mocafì.

8°) Bonino, pag. 139, « Il Quarino » del R. Arch. Mario Quarini.

9°) Pansoia, pag. 92, « Il Gonetti » dell'Avv. Pansoia.

11°) Pettiti, pag. 132, del Signor Petiti mercante di sete.

12°) Gariel, pag. 35, detto il Cappello del negoziante Gio. Ignazio Gariel.

13°) Li molini che esistevano sul Po.

14°) La Madonna e i suoi caseggiati, pag. 98, La Madonna del Pilone.

15°) Berard, pag. 71, detto « Il Durando » del negoziante Signor Giuseppe Berardi.

16°) Rasin, forse « Masin », pag. 104, del Banchiere Brachetti.

Fra queste ville ricorderò soltanto la Vigna Bonino in Val Sassi contrassegnata col N. 9, perchè appartenne a quel Mario Quarini o Querini R. Architetto, allievo del Vittone, che progettò il Duomo di Fossano e la bella Vigna del « Prié » (oggi Villa Rey) per il marchese d'Aigueblanche.

Questo disegno della Biblioteca Reale non è opera del Juvarra: però esaminando la grafia delle annotazioni a penna, tanto simile a quella della sua scrittura, vien da chiedersi se questo disegno non gli servì quando stava meditando sul progetto della Basilica.

Il disegno può forse attribuirsi a Simone Formento, ingegnere ducale che per il Theatrum aveva disegnato Moncalieri ed il forte di S. M. di Luserna. Infatti il Duca Carlo Emmanuele II nel febbraio 1675 mandava al Formento formasse un disegno della montagna di Torino da « Moncalieri a Sassi » in fuga di 4 miglia (1). Può quindi supporsi che il disegno della Biblioteca fac-

---

17°) LA PARROCCHIA DI SUPERGA E SUOI CASEGGIATI.

18°) LA MARCHESA, pag. 101, del Signor Giuseppe Taper.

19°) GAUTIÉ, pag. 88, dell'Avv. Gautier.

20°) MORELLO, pag. 38, detto « Il Castelmagno » del Banchiere Giov. Angelo Morelli.

21°) MELINA, pag. 40, detta « Il Cavaià » del Conte D. Alessio Melina del Capriglio che possedeva pure la non lontana Vigna degli Ambasciatori o Capriglio, oggi Villa Cattaneo.

22°) DOTA, pag. 30, detta « Il Brambilla » del Sig. G. B. Dota, Tesoriere delle Poste.

23°) RANOT, pag. 140, del Conte Ranotti.

24°) PERUCCA, pag. 210, « Il Villaregia » del Conte Perucca della Torre.

25°) BOT, pag. 18, detto « Il Belgrand » della vedova Rati.

26°) CHINET, pag. 57, del mercante di pelliccie G. B. Chinet.

27°) NEGRO, pag. 122, del sensale Negro.

28°) CARETTO, pag. 36, del Marchese del Caretto.

(1) Vedi F. RONDOLINO, « *Per la Storia di un libro* », in *Atti della Soc. di Archeologia e belle Arti*, vol. VII, fasc. 5°.

cia parte del lavoro preparatorio per quella veduta della collina che non è stato pubblicato nel Theatrum. Il confronto fra il disegno e le tavole del Formento può confortare questa ipotesi.

Più antico è il secondo disegno che rappresenta una ingenua vista panoramica della collina fra Moncalieri e' Trofarello.

Misura m. 1,68 per m. 1,28 di altezza e porta la data del 20 settembre 1596 (fig. 87). Come indica la lunga iscrizione in basso a destra, è il documento dimostrativo di un « *finaggio* » ossia delimitazione di territorio fra « Moncalieri e Trofarello » eseguito per ordine del Senato e per esso del Senatore « *Guesillo* » da un tal Messer « *Pietro Bombarda* » controfirmato « *De Ruves* ». Infatti quasi nel centro una sottilissima linea accompagnata da due figurine con istrumenti di misurazione, precisa questa delimitazione, che deve poi essere stata completata con molte indicazioni aggiunte da mano poco esperta di scrittura (1).

Appartenne all'antica famiglia patrizia dei Vagnone che vantò diritti feudali su Celle e Troffarello.

Nel disegno, oltre alla veduta di *Monealieri,* scorgiamo in alto a destra *Reviglìasco* e *Pecetto,* le cui case s'aggruppano attorno ad alte torri centrali. Più in basso, l'aggregato di case di *Troffarello* è preceduto da un tarchiato torrione poligonale. Vicino sta a sinistra la frazione di *Moriondo,* con l'accenno di imponenti rovine di

---

(1) Tippo o sij figura del finaggio contentioso tra Monchalieri et Truffarello fatto da Mr. Pietro Bombarda d'ordine dell'Ill.mo Sr. Sena.re Guesillo conforme all'ordine sena.rio qual et altro simile pur di esso Mr. Bombarda, fatto ho jo secretaro del sud. ill. Sr. Sena.re manualmente sottoscritti, essendo dalli agenti delle parti visti et essi presenti notate le dimostrazioni dell'una e l'altra parte a perpetua memoria li vinti d'Aprile MD novantesei. De Ruves.

grosse mura e di una torre rotonda, relitti di costruzioni romane.

Appaiono pure nel panorama i quattro monumenti romanici, amorosamente illustrati dal nostro Eugenio Olivero. In alto, *Castelvecchio* nella sua forma quadrangolare attuale, ma con una sola torre rotonda: fra Pecetto e Troffarello le chiese di *S. Pietro di Celle*, di *Santa Maria di Celle* (quest'ultima appare scoperchiata e colla torre campanaria diruta): in basso la *chiesa di Testona*.

Verso ponente è raffigurato il Castello quadrato di *Riue* (Rivera) con 4 torri angolari e la « *Torre della Rotta* », conosciuta col nome di « Bicocca », ora scomparsa, ma di cui esistevano resti ancora sul finire del secolo passato.

Da notare, isolata nei campi, un'*Infermeria di S. Antonio* (forse un lazzaretto) appartenente a Trofarello, rappresentato da un semplice muro che circonda uno spazio rettangolare. Nessuna traccia invece di quel *Castello di Coaccio* che il Cassano in uno studio apparso undici anni fa nel Bollettino della società di archeologia e belle arti, corredato da un interessante piano topografico della regione, vorrebbe situare nei pressi di S. Pietro di Celle.

Nel ben conservato disegno originale di cui ci occupiamo, particolarmente interessante è la pittoresca veduta di *Moncalieri* stesa ai piedi del vecchio castello, stretta ancora nella merlata cinta medioevale.

Del castello si scorgono quattro torri: l'una (la più importante) a forma poligonale — due intermedie quadrangolari ed una quarta merlata rotonda: esse sono collegate da un grosso corpo di fabbrica. È il castello che Jolanda di Savoia, moglie di Amedeo IX costrusse, in rifacimento di altro preesistente, verso la metà del XIV secolo. Di questo insieme rimane oggi forse la sola torre rotonda che potrebbe essere una delle due tonde visibili sulla fronte a giorno del castello ricostruito nel seicento.

Il vecchio edificio dovette essere distrutto nella prima metà del XVII secolo, poichè già nella rappresentazione che di « Montiscalerii Castrum » ci dà il « Theatrum Sabaudiae Ducis » pubblicato nel 1682, troviamo il castello nella sua veste seicentesca, coi padiglioni angolari rettangoli e l'ingresso preceduto da una monumentale fontana con due rampe di accesso, che è rimasta allo stato di progetto.

Nel disegno cinquecentesco la cinta appare interrotta in basso dalla « Porta Navina ». Son pure accennate le due altre porte: « Piacentina » a mezzogiorno « Nuova o di Torino » a Nord. La piazza principale è circondata da edifizi a terrazze e su essa prospetta la chiesa di Santa Maria della Scala, fiancheggiata dal campanile di origine romanica. In basso le chiese di San Francesco e l'antichissima parrocchia di Sant'Egidio.

Poche case stanno là dove oggi è sorto il popoloso Borgo Aie: non lontano c'è il convento ove s'erano trasportati i Cappuccini, i quali avevano abbandonato l'antica disagevole sede sulla collina al Roc di Santa Brigida, che vuol forse essere rappresentata dalla cappelletta con campanilozzo che si scorge in alto sul costone a fianco di Castelvecchio (1).

G. Chevalley.

---

(1) Vedi *Memorie Cronologiche di Testona e Moncalieri* Ms. Biblioteca Civica di Torino. Sono frequenti in questo manoscritto gli accenni al convento dei Cappuccini di Santa Brigida. Nel 1418 a richiesta di un « fra Girardo di Santa Brigida » ordina il « Conselio delli 7 agosto » di Moncalieri che si dovesse concorrere nella spesa della campana « da mettersi sopra il campanile che il Conselio aveva ordinato farsi nel luogo di Santa Brigida ».

Sulla fede di un Padre Zaccaria Roverio si asserisce che « nel 1540 i PP. Cappuccini avevano già il loro convento sovra li monti di questa Città [Moncalieri] a Santa Brigida ed è stato

il secondo da loro fondato in Piemonte dopo quello della Madonna di Campagna ».

Essendo guardiano del Convento di Santa Brigida nel 1578 frà Gioachino da Levante, si narra che cadde tanta neve che restarono interrotte tutte le comunicazioni colla collina: cosicchè i Padri vi rimasero isolati e stavan per morire di inedia. Li rincorava frà Gioachino: ed infatti miracolosamente in Moncalieri un fantolino lattante di Jofredo della nobile famiglia dei Cavoretti, prese improvvisamente a parlare, ricordando le misere condizioni dei Padri. Caricato tosto un cavallo con cibarie, malgrado la neve questo potè giungere miracolosamente al convento. Due quadri nella Cappella di Santa Brigida ricordano il miracolo.

Ma i Padri, ammaestrati dall'esperienza, decisero di trasferirsi in una nuova sede in sito meno impervio: e costruito un convento ed una chiesa in basso, lo inaugurarono nell'anno 1603, alienando a privati l'antica residenza.

NOTIZIE E RILIEVI
DI ALCUNE CHIESE BAROCCHE PIEMONTESI

Sono giustamente note agli studiosi la biografia e le opere dei maggiori architetti che hanno operato in Piemonte nel sei e settecento; l'opera di altri ancora, allievi o collaboratori dei primi, fu pure illustrata, specialmente

---

FONTI: Per la chiesa di Volpiano, e l'architetto Lampo: Archivio della Confraternita, conservato nella parrocchia: Ordinati, contratti, capitolazioni, dal 1729 al 1764. Disegni dell'arch. Federico Blachier del 24 ottobre 1835 e del 25 marzo 1836. Mons. FR. VASCHETTI, *Num. unico commemorativo del quarantennio della Parrocchia*, Volpiano, 1910. Archivio di Stato di Torino, Sez. I: Lettere di particolari, L, mazzo 2° (1732). Mat. Militari, Intendenza Gen.le Fabbriche e Fortificazioni, mazzo 3° (1713), e mazzo di Add. 2 (1736). Sez. III, Serie Patenti Controllo e Patenti Piemonte. Arch. della Città di Torino; Inventario, vol. IV, pag. 137 (anno 1736); pag. 160, anni 1725, 1727; vol. III, pag. 33, n. 1556 (anno 1741) e n. 1654; vol. I, n. 846 (1721).

Per la chiesa di Foglizzo e l'ing. Pancrazio Mosso: Archivio della Confraternita di S. Giovanni a Foglizzo. Sez. II, fascicolo n. 28: capitolazioni, contratti, suppliche, ecc. S. MALVISI, *Storia di Foglizzo* (Ivrea, 1923).

Per la chiesa parrocchiale di Beinasco e l'arch. Prunotto: E. OLIVERO, *L'abbazia cistercense di S. Maria di Casanova*, Torino, 1939.

Per la chiesa della Confraternita di S. Croce a Beinasco: Archivio della Confraternita, Vol. II degli Ordinati, somme versate al Vittone per disegni, tracciamento e arbitrato.

Per la Parrocchiale di Pianezza: Archivio Parrocchiale. Disegni del rilievo fatto dal Rivajra nel 1869; Archivio Comunale: Ordinati del 1881: approvazione del progetto dell'ing. Pagliano per la facciata.

Per la Confraternita di San Rocco di Pianezza: *Archivio della Confraternita*, disegno originale della sezione e facciata.

Per la Confraternita del Gesù di Pianezza: Archivio Municipale: Ordinati 1681-1682; contributo per la costruzione della chiesa.

in questi ultimi anni, per merito di appassionati cultori della storia artistica della nostra regione. Tuttavia a chi fa delle ricerche in questo campo capita talvolta la grata sorpresa di trovare altri nomi di architetti pressochè sconosciuti, ma non indegni di essere ricordati.

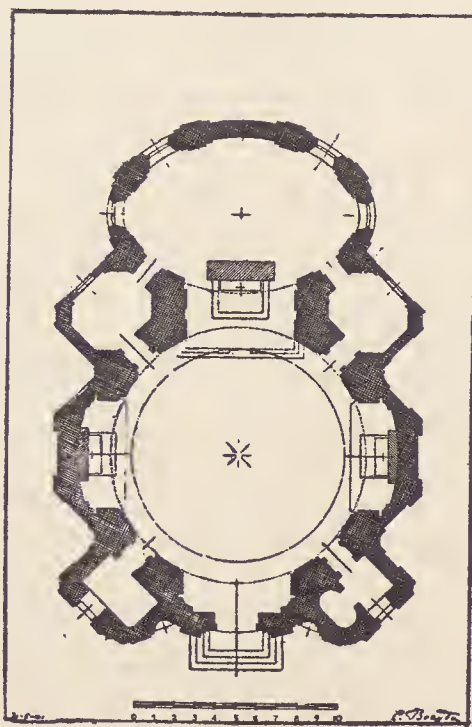
Si tratta per lo più di ingegneri militari o anche solo di misuratori ed estimatori che, al servizio dell'Azienda Fabbriche e Fortificazioni o della Città di Torino pel tracciamento dei rettifili settecenteschi e per l'estimo dei fabbricati, dedicarono a questi lavori la maggior parte della loro attività ed ebbero talvolta occasione di esplicare il talento architettonico in qualche chiesa o convento dei centri minori della nostra regione.

Con una ricerca sistematica nei vari archivi si potrebbe giungere a risultati interessanti e formare un elenco dei nomi e delle opere di questi architetti offrendo il modo di confrontarne il valore sia attraverso i rilievi planimetrici e fotografici, sia con l'esame, quando esistono, dei disegni originali.

A tale scopo ho iniziato delle ricerche ed espongo brevemente i risultati ottenuti negli ultimi mesi.

A Volpiano, presso la parrocchiale, sorge la chiesa della Confraternita della Beata Vergine dell'Immacolata eretta dal 1734 al 1756 in sostituzione di un antico piccolo oratorio a tre navate, e tuttora detta la chiesa nuova (figg. 88 e 89).

Il capitolato dei lavori fa riferimento ai disegni della facciata e della pianta redatti dall'ingegnere Lampo di Torino, ma tali disegni, che ci avrebbero permesso di confrontarne la firma con quella di altri documenti firmati da un architetto Antonio Maria Lampo conservati a Torino, sono purtroppo andati dispersi. Tuttavia si può con una certa verisimiglianza ravvisare in questi l'architetto di Volpiano sia attraverso l'attività esercitata sia per corrispondenza di date. Questo Antonio Ma-

ria pare essere stato la figura più notevole fra parecchie persone dello stesso cognome che si incontrano nei registri di Patenti dell'Archivio di Stato e che sembrano formare una vera dinastia di agrimensori e misuratori

che si inizia nel 1680 con un Giacomo Lampo da Camburzano, nel Biellese, ove tuttora tale cognome è assai comune.

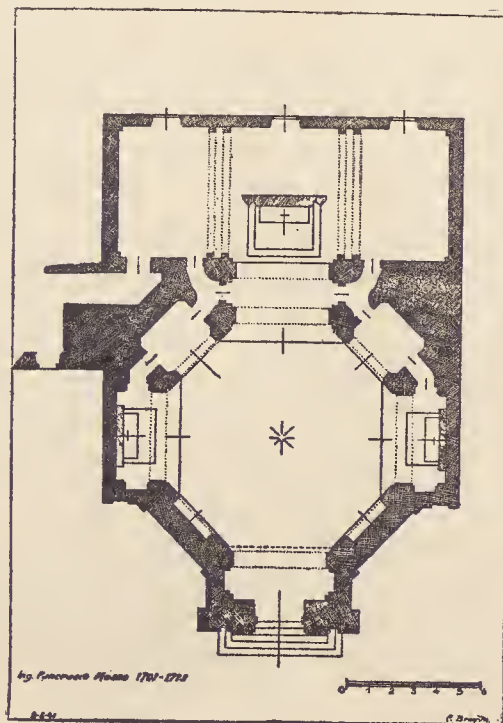
Dell'Antonio Maria riassumo i seguenti dati biografici: nel 1713 come sovrastante, cioè assistente, alle Fabbriche e Fortificazioni compie una visita ai fortini della montagna pinerolese, nel 1721 firma come architetto insieme al Planteri un tipo delle case e chiesa della Mise-

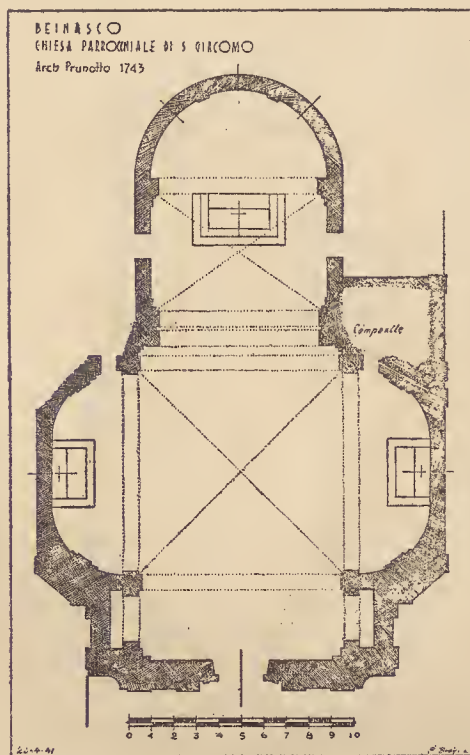
ricordia, dal 1725 al 1741 lavora come agrimensore ed estimatore della città di Torino, nel 1727 si firma nuovamente architetto, nel 1734 avrebbe costruito la Confraternita di Volpiano e finalmente nel 1736 eseguì l'allineamento delle fabbriche di Doragrossa e ottenne la nomina a misuratore effettivo dell'Azienda delle Fabbriche e Fortificazioni con l'annuo stipendio di L. 1200.

La chiesa di Volpiano è una salda costruzione notevole per il movimento della facciata e dei fianchi e che s'impone all'interno per l'ampio luminosissimo coro. E' una rotonda di 12 metri e mezzo di diametro che interseca un breve presbiterio rettangolare collegato all'ellisse del coro. Nel corpo principale fra i piloni, decorati da lesene in stucco dai capitelli ionici inghirlandati, si aprono gli archi di due cappelle e del presbiterio e 4 porte di accesso a locali secondari. La facciata, a mattoni in vista, è a due piani, convessa al centro ove, fra due colonne, si apre la porta d'ingresso; ai lati vi sono due nicchie e due avancorpi quadrati su uno dei quali, a destra, fu nel 1836 innalzato un campanile. I progetti di questo a firma dell'architetto Federico Blachier sono nell'archivio della Confraternita.

La sopraelevazione del campanile, che crea una dissimetria in facciata, nulla aggiunge al movimento del fianco il cui andamento a spezzata rispecchia esternamente la struttura interna dell'edificio.

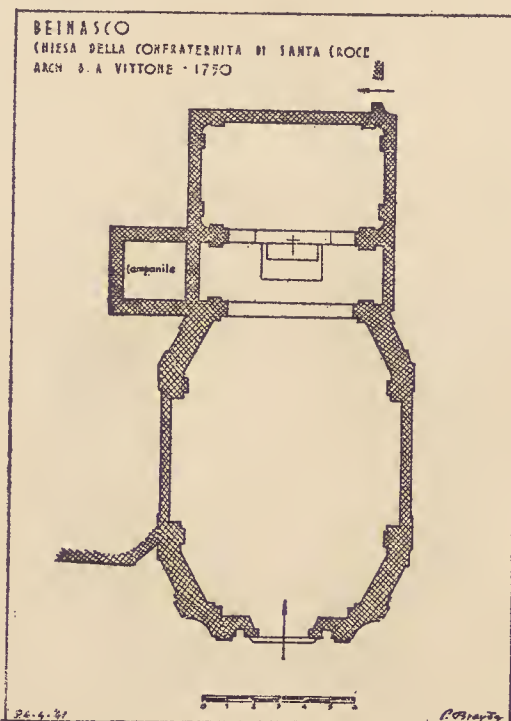
A Foglizzo, nota agli studiosi dell'architettura barocca per la bellissima parrocchiale disegnata dal Vittone, sorge la chiesa della Confraternita di San Giovanni Decollato, detta della Misericordia, progettata dall'ingegnere Pancrazio Mosso nel 1701. Costruita nei pressi di una più antica, pure dedicata a San Giovanni e demolita nel 1706 per far spazio alla nuova più ampia, fu iniziata nel 1702 e dopo otto anni il corpo principale era terminato, nel 1713 si compì poi il campanile. Solo nel 1733 si cominciò la decorazione pittorica interna per opera

di Pietro Camoschella che, raffigurando i finti coretti fra le cappelle, incorniciando i finestroni del tamburo e decorando la cupola in otto campi con finestre ovàli cieche, ha fatto dell'interno un notevole e bello ambiente settecentesco. Tre altari a stucchi furono eseguiti dal 1732 al 1734 (figg. 90 e 91).

Poichè più non esistono i disegni originali dell'ingegnere Mosso presento il rilievo della pianta ad ottagono, su un lato del quale, di fronte all'ingresso, vi è il presbiterio seguito da un retrostante coro rettangolare. La mancata costruzione di due vani ai lati dell'ingresso dà un aspetto poco piacevole alla facciata alta, stretta e che appare addossata al tamburo cilindrico il quale, sopra-

elevato fino al tetto, maschera tutta la cupola. Non credo che l'architetto si sia così poco preoccupato dell'aspetto esterno di questa chiesa, pur così scarsamente visibile dalle ristrette vie del paese, e ritengo che probabilmente il progetto iniziale sia stato per questa parte ridotto.

Della chiesa parrocchiale di San Giacomo Apostolo a Beinasco, eretta nel 1743 su disegno dell'architetto Giovanni Tommaso Prunotto o Prunotti ha dato ampie notizie l'Olivero che descrisse pure la carriera del Prunotto. Questi, dapprima assistente edile e misuratore in aiuto del Juvarra per la costruzione della Reale Palazzina di Stupinigi, divenne poi architetto, costruendo in Piemonte

varie chiese. Presento il rilievo planimetrico di quella di Beinasco e una riproduzione dell'interno che fu decorato di stucchi eccellenti modellati da un Solaro nel 1749 (fig. 92).

Pure a Beinasco sul progetto, malamente tradotto du-

rante l'esecuzione, di B. A. Vittone fu costruita nel 1750 la chiesa della Confraternita di Santa Croce: è un vano unico a forma di ottagono inscritto in un ovale e coperto da una volta a sei lunette, al quale fanno seguito il presbiterio e il coro rettangolari coperti rispettivamente da una volta a botte e da una a vela (fig. 93).

La decorazione a colori vivaci fu eseguita nel 1849 e nulla aggiunge all'aspetto interno. La facciata che per

la sua composizione richiama quella di un'altra chiesa Vittoniana, la parrocchiale dell'Assunta a Riva di Chieri, è assai movimentata; originariamente a mattoni in vista fu poi intonacata durante le riparazioni eseguite nel 1912. Il campanile, semplice e quadrato, è a sinistra del presbiterio e fu costruito nel 1751.

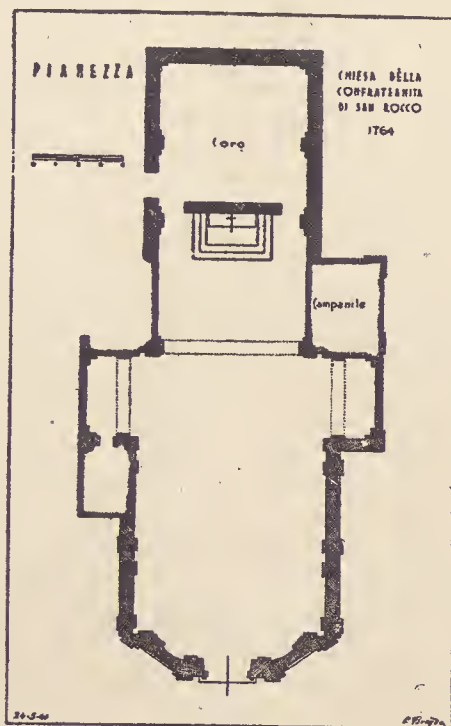
Le ricerche fatte a Pianezza nell'archivio parrocchiale, in quello del Comune e presso due Confraternite non hanno permesso di determinare gli autori di tre chiese barocche che esistono nel paese.

Della parrocchiale, San Pietro e Paolo, costruita dal 1727 al 1729 ed attribuita da alcuni al Juvarra per le armoniche ed eleganti proporzioni del suo interno, presento un accurato rilievo disegnato da Enrico Rivajra di Pianezza nel marzo 1869, dodici anni prima che fosse costruita, su progetto dell'ingegnere Pagliano di Torino, l'attuale facciata (fig. 96).

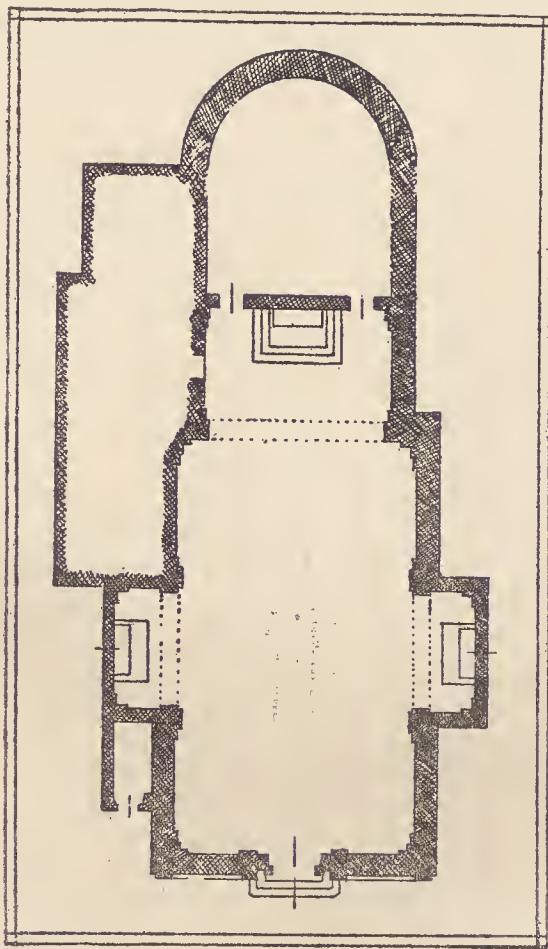
L'attribuzione al sommo Juvarra se non è confermata da alcuno degli autori antichi e recenti, dal Sacchetti al Rovere e Viale, che hanno tracciato una cronologia delle sue opere, non è tuttavia da escludere se si pensa che in quegli anni il Juvarra attendeva alla costruzione della vicinissima Certosa di Collegno. Si può anche affacciare l'ipotesi che questa parrocchiale sia opera di un suo allievo o diretto collaboratore.

E' una chiesa a pianta rettangolare con un'ampia navata unica e sei spaziose cappelle laterali, decorata da lesene binate dai capitelli compositi che portano un'alta trabeazione. Sopra questa si aprono nelle lunette di una volta a botte sei finestroni rettangolari. Al presbiterio ampio e quadrato fa seguito il coro semicircolare.

Nei pressi della parrocchiale sorge la chiesa della Confraternita di San Rocco edificata nel 1764 seguendo il disegno originale raffigurante la sezione longitudinale (fig. 97) e la facciata; unica variante fu l'apposizione

ottocentesca di una statua del Santo in luogo di una finestra ovale sopra l'ingresso (fig. 94). Purtroppo sul disegno non è più leggibile la firma dell'architetto che non è stato possibile identificare altrimenti. Dal rilievo eseguito si vede che la chiesa di San Rocco è a

semplice pianta rettangolare a vano unico con due piccole cappelle e un ampio coro pure rettangolare; la fronte e i fianchi esterni sono a mattoni in vista.

Della terza chiesa presa in esame a Pianezza, quella dell'antica Confraternita del Nome di Gesù, non si conosce l'autore che la edificò nel 1682; l'altare maggiore è del 1780. Anch'essa è semplice, a vano unico rettangolare coperto da una volta a botte lunettata, con due

cappelle ai lati, e un ampio coro terminato a semicerchio (fig. 95); la facciata, a mattoni in vista è a due piani divisi in tre campi da 4 lesene, e terminata da un

frontone triangolare; al centro sulla porta d'ingresso si apre una finestra a tre luci divisa da colonnine.

Le ricerche condotte analizzando le costruzioni più

importanti di vari paesi, danno come si vede, dei risultati molto ineguali, facendo conoscere opere architettoniche pregevoli e altre di puro interesse storico locale; ma la raccolta di questi elementi spero possa condurre a tracciare un quadro più completo dell'architettura barocca piemontese.

CARLO BRAYDA.

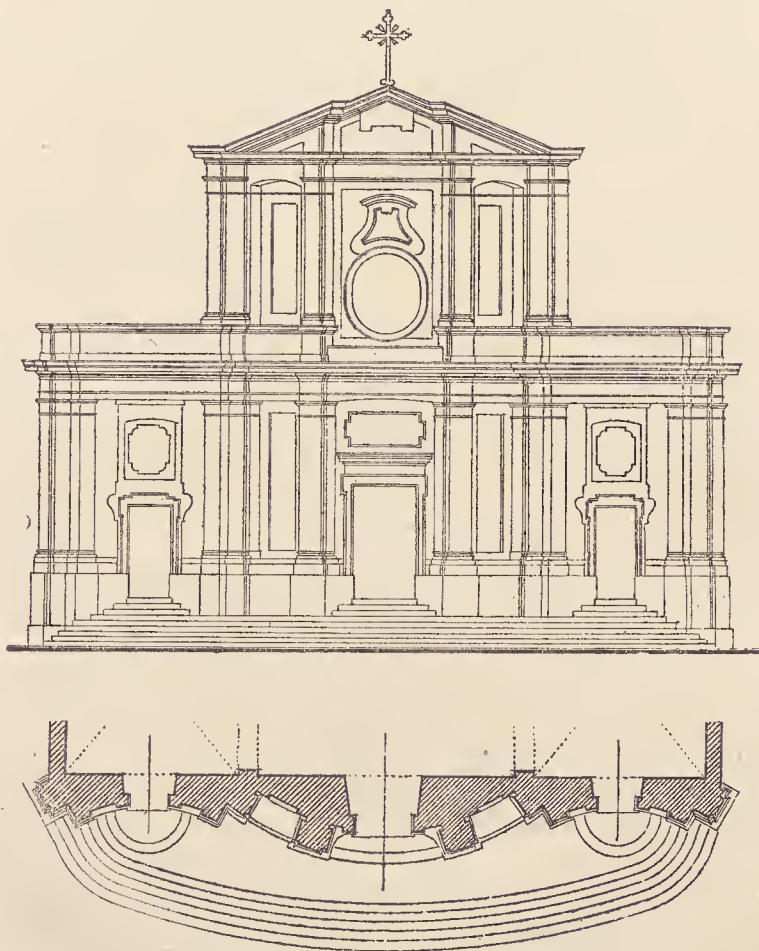
LA FACCIATA DI S. NICOLAO DI COASSOLO (1747-50) L'AUTORE CARLO MARIA CASTELLI E IL RESTAURO

L'idea di scrivere questa notarella m'è nata in mente sin dall'estate scorsa durante una delle periodiche visite agli operai distribuiti sulla facciata della chiesa di San Nicolao in Coassolo.

Suo movente fu il ricordo d'una felice osservazione di A. E. Brinckmann, detta proprio davanti a noi nel 1930, nei riguardi delle notevoli conseguenze della mancata visita di Jacob Burckhardt al Piemonte: « seguendo il Burckhardt, gli eruditi di tutti i paesi hanno studiata l'arte di Venezia, Firenze, Roma in tutti i monumenti, ma hanno trascurato affatto il Piemonte ».

Scopo del presente scritto è quindi il desiderio di fissare, sulle pagine che più vanno per le mani dei cultori d'arte, l'immagine di un sereno e caldo monumento, rinato all'affettuoso amore dei devoti abitanti della Valle del Tesso e di quanti apprezzano la mirabile potenza espressiva dei barocchi piemontesi.

Ed infatti la facciata della chiesa di San Nicolao, adagiata su di una balza ben visibile da tutte le sparse frazioni, ha una sua parlata schietta e moderata, come schietti e moderati sono i discorsi dei pedemontani, che in poche e disadorne parole dicono immagini fantasiose e pensieri profondi. Manca ad essa la preziosità dei marmi e la fastosità ricercata degli stucchi; manca ad essa financo l'intonaco: un paramento laterizio grossolano è la sua veste apparente. Ma la sua vera veste è un'altra; è la struttura stessa della sua architettura, con le sue mosse membrature costruttive, fatte pezzo per

pezzo con mattoni cotti in sito, e con le sue sentite e sapienti tonalità cromatiche, rivelatrici ambedue d'una

ispirazione genuina ed autonoma, anche se vivente del geniale dinamismo tettonico guariniano e della classica luminosità plastica juvarriana (fig. 98).

L'origine dell'emotività della facciata della Parrocchiale di Coassolo, architettata su due ordini estrema-

mente semplici ma mossi ed agitati dall'ondulazione sinusoidale dell'architrave, che contemporaneamente li separa e li lega (fig. 99), sta tutta nella predetta affermazione. Che è quanto dire che siamo in presenza di un tipico esempio della maturità raggiunta a mezzo il Settecento dall'edilizia barocca piemontese, quando non solamente nelle architetture ma anche nell'artigianato si è conseguita la più intima fusione delle fonti di ispirazione estetica, locali e forestiere, antiche ed attuali.

Chiarirò il concetto con un esempio: Superga, grande capolavoro, vive da sè, indipendentemente, in un'atmosfera che potrebbe anche non essere quella che Vittorio Amedeo II volle si realizzasse in Piemonte all'alba del nuovo regno dei Savoia. Non altrettanto può dirsi di tutte le opere di Filippo Juvarra, il quale anzi aderì moltissimo al genio del suo mecenate e della di lui terra. Ma non v'è chi non avverta o possa negare che Gallo, Alfieri, Scapitta, Vittone, Quarini e Rana rappresentano più aderentemente il mecenate pel quale lavorarono, il secondo grande Re di Sardegna Carlo Emanuele III. Le loro architetture, specie quelle del grande Vittone, sono prive di impreziosimenti lussuosi: il laterizio, il materiale piemontese più usabile con cui edificano, è quasi sempre in vista e denuncia l'intima vita tettonica e pittorica delle fantasie genialissime e scenografiche dei loro sogni artistici. Edilizia quindi apparentemente povera, ma ricca invece di vera arte antiretorica e fattiva, come le imprese guerriere dei sempre vittoriosi eserciti dei Savoia.

Il monumento architettonico di Coassolo non è uno dei capolavori dell'arte dell'epoca, ma è, come s'è già detto, un tipico esempio della più genuina produzione dell'edilizia piemontese. Inoltre porta, come si vedrà, nuove cognizioni alla storia dell'architettura barocca.

Quando fu costruito questo monumento singolare?

Sinora non lo si sapeva con precisione in quel di Coassolo: una sola data, scritta sulla cupola, che non è legata ai lavori di costruzione, ma bensì a quelli di ripulitura, lasciava pensare al 1778, cioè ad un trentennio più tardi dell'effettiva data di nascita della interessante facciata.

Ricerche condotte appositamente negli archivi arcivescovili e municipali, ci hanno permesso di costruire un po' di storia del monumento.

La chiesa parrocchiale di Coassolo era originariamente più piccola dell'attuale e forse aveva origini rinascimentali, se si deve credere all'iscrizione segnalataci dall'attuale prevosto Don Amateis. L'iscrizione è sull'abside e porta le date 1557-1558. Il materiale con cui è costrutta questa parte più antica della Parrocchiale è lapidea e lascia pensare ad origini ancor più vecchie o a riutilizzazioni di demolizioni.

La chiesa era di proprietà civica. E come tale doveva essere curata nella manutenzione dal sindaco e dal consiglio comunale del luogo: sono appunto i ritrovati verbali delle riunioni di tale consiglio o consolato che ci danno i primi lumi storici.

Nel verbale dell'adunanza del 2 febbraio 1725 si constata che la costruzione cinquecentesca « minaccia rovina atesa l'antichità d'essa » e che è insufficiente alla popolazione e alle esigenze del culto. Il consiglio decide quindi di chiedere ausilio finanziario a Torino per provvedere alla « riedificazione ed ampliazione », che sarebbero impossibili con i mezzi delle disagiatissime popolazioni. Viene così ottenuta una somma di lire seicento, che costituirà il primo fondo della lunga opera di rimodernamento della chiesa di Coassolo, opera alla quale mai saranno sufficienti i mezzi di volta in volta stanziati. A questo fondo s'aggiungeranno in seguito numerose donazioni di benemeriti figli di quelle terre, tra le quali

particolarmente vistosa quella testamentaria del 1743 di Alessio Coletti, ammontante a lire duecento. Molto contribuiscono però le apposite tassazioni deliberate spontaneamente dalle laboriose popolazioni attraverso i loro rappresentanti nel consiglio della comunità.

Nell'anno 1725 e seguenti si opera dunque l'ampliazione della chiesa in corrispondenza delle navate laterali (1); ma solamente nel 1747 si pensa alla demolizione della facciata perchè, fattala visitare da competenti, viene giudicata pericolosa; si ritiene inoltre necessario ricostruirla spostandola più avanti perchè possa ampliarsi della lunghezza di un'arcata il sacro luogo, ormai nuovamente divenuto angusto per la divozione del popolo.

Il capitolato d'appalto di tali lavori, firmato dai rappresentanti della comunità e dall'appaltatore Capo Mastro Carlo Antonio Ramanzini da Lugano, porta la data del 16 agosto 1747. Sempre nel 1747 si compiono i primi lavori, quali la fabbricazione dei mattoni e la preparazione dei legnami.

Quelli del '47 sono però lavori preparatori, perchè le murature sono in corso di vera e propria edificazione nelle estati del 1748 e del 1749. Negli atti comunali si trova accenno anche ad interruzioni dei lavori per esaurimento dei fondi stanziati; ma sempre i vigili amministratori trovano nuove risorse, finchè nel loro verbale del 22 dicembre 1749 è detto che « Ramanzini ha compiuta la muraglia della facciata ed ora quella ridotta a coperto » e l'opera sembra collaudabile.

Nel 1751 troviamo però ancora sulla fronte della chiesa

---

(1) Dice il segretario del Cardinale Arcivescovo Monsignor Gattinara nella relazione della visita pastorale dell'undici luglio 1730: « Visitavit universum corpus dictae ecclesiae, qua de novo construitur, et nondum est perfecta, excepti navi laterali a cornu aepistule Altaris majoris, quae tandem non est pavimentata ».

costrutta e finita, i ponti, tant'è che si discute sull'opportunità di trovare fondi nuovi per il prolungamento dell'affitto di tale opera in legname perchè « la facciata ed ampliamento resta ancora presentemente da stabilire ».

Ma questa intonacatura non avverrà ed i ponti saranno rimossi senza che alcuno ne elimini neppure i fori d'appiglio.

Nel marzo 1752 si collocano le vetrate alle finestre. Mentre già nell'anno precedente era stata collocata in sommità del frontone la croce di ferro battuto eseguita da un artigiano torinese di cui si trascrive il nome per l'interesse degli storici dell'artigianato: Rejnaldo Dupuij.

Nello stesso 1752 il Cardinale Arcivescovo Monsignor Roero visita la chiesa nuova ed il suo segretario nella scarna relazione non può evitare di commentare l'eleganza della facciata, « cum facie satis eleganti » (1). Però la nuova ampliazione è sprovvista di pavimentazione, opera che verrà eseguita solamente nel 1768, cioè prima della successiva visita pastorale, fatta da Monsignor Rorengo di Rorà nel 1769 (2).

Nell'archivio comunale si è trovato anche un interessante conto delle spese e degli incassi effettuati dalla comunità. Porta la data del 20 ottobre 1751 ed è stato redatto dal notaio Francesco Giacometti. In calce v'è l'approvazione della Regia Intendenza, che vi dovette

---

(1) Nella relazione della visita pastorale di Giovanni Battista Rotario (Monsig. Card. Roero), 1752, è detto: « Corpus Ecclesiae constat tribus navibus fornicatis, ac dealbatis et de recenti adaucta est uno arcu in ejus ingressu, cum facie satis eleganti, et in ea parte, qua est adaucta ad huc deficit pavimentum ».

(2) Nella relazione della visita pastorale di Monsignor Rorengo di Rorà, 1769, è detto: « Est valde decens et amplum et recens ampliato, cum pavimento lapidibus quadrato strato ».

apporre i visti con molta soddisfazione perchè finalmente si chiudeva una lunga vicenda di apprensioni finanziarie, sproporzionate alle possibilità della comunità tutelata (3).

La spesa totale ammonta a lire 4045.

Ma la partita non era chiusa: ancora altre volte i sindaci ed i consiglieri dovranno interessarsi della chiesa. In modo particolare poi nel 1783, anno in cui gli atti consolari denunciano che « vedesi la facciata della Chiesa Parrocchiale in più parti e principalmente in quella del cornicione maggiore, minacciar rovina, anche con pericolo di sorprendere persone sotto a rischio della vita, epperò doversi di quella, far procedere alle opportune riparazioni ».

Ne curò il restauro Gianni Siletto, mastro da muro in Lanzo, famoso « per la sua istruzione e calcolo » (1).

Ma chi è l'autore del progetto della bella facciata di San Nicolao.

E' una domanda che molti si son fatti e che ha assillato molto anche noi, finchè la fortuna non volle che il Comm. Nicola Vigna, il tenace sostenitore del restauro odierno (2), non completasse le nostre ricerche mettendo

---

(3) Invero la popolazione era molto povera e neppure molto numerosa. Sembra infatti che all'epoca del passaggio alla Francia contasse 3625 anime.

(1) In tale complesso di opere andrebbe ricordata la formazione del piazzale anteriore, che diede molto da fare ai Consigli della comunità perchè il terreno si potè occupare solo dopo lunghe pratiche condotte coll'autorità religiosa, la quale esigette un gravame di lire quattro annue, che la comunità ha continuato a pagare per circa 80 anni. (Relazione dello stato della Chiesa nel 1825).

(2) Ricordiamo con commozione la sua preziosa collaborazione alle ricerche. E pronunciare il suo nome ci commuove in modo particolare oggi che non è più tra noi e dorme il sonno dei giusti.

le mani sul conto finale delle spese cui dianzi facemmo cenno e vi trovasse finalmente citato il nome dell'autore di quei disegni che furono « rammostrati » al Ramanzini all'atto della firma della « capitolazione » del 16 Agosto 1747 e che tanto hanno stimolata la nostra curiosità e le nostre ricerche.

Al foglio 1 del conto finale del 1751 è contemplata una certa spesa del 1748 per « far venire sul posto l'ingegniere Castelli che ha fatto il suddetto disegno ».

Al foglio 15 risultano pagate lire 117 al « Sig. Ingegniere Carlo Maria Castelli per il disegno da Esso fatto della facciata di detta chiesa e pianta d'essa ».

Al foglio 21 è ripetuto che sono state corrisposte L. 117 al « Sig. Ing. Carlo Maria Castelli per il disegno di detta nuova fabbrica e facciata ».

Dell'ingegnere Castelli predetto si ha inoltre notizia da una notificazione della Curia Arcivescovile al notaio Chionio di Coassolo, in data 4 gennaio 1751, e nella quale è detto che il predetto ingegnere aveva da pagare una certa somma « agli eredi d'allora fu Sig. D. Calsa » (1). Forse una nota di spese effettuate dal Castelli durante i suoi sopraluoghi ai lavori?

Chi era quest'ingegnere Carlo Maria Castelli? Quali altre opere di lui si conoscono? Era parente di quel Filippo Castelli (1740-1819), di cui parlano lo Zani ed il Paroletti e che fu autore della non finita torre del Comune di Torino (1786) ed altresì progettista della Cappella dell'Ospedale San Giovanni di Torino (1768)? (2).

Ha a che fare con quell'arch. Castello che, secondo il Casalis, fu autore della bellissima parrocchiale di Tonco (1782)? (3).

---

(1) Tale atto si trova inserito nei verbali del Consolato della Comunità di Coassolo del 1751.

(2) Zani, *Enc. met.;* Paroletti, *Turin et ses curiosités*, 1819, pag. 380; *Gazzetta lett.*, 1884, p. 69.

(3) Notizia datami dall'illustre ing. Eugenio Olivero.

A tali domande non sembra poter rispondere l'attuale letteratura storica.

Unica e migliore risposta la può dare invece la sua opera coassolese del 1747-1750, che lo pone stilisticamente e cronologicamente molto vicino a Bernardo Vittone operoso in Piemonte, com'è noto, dal 1733 al 1770 (1).

Come il Vittone, Carlo Maria Castelli agisce sotto l'influenza di due posizioni mentali formalmente differentissime, quella di Guarino Guarini e quella di Filippo Juvarra. Ma, come il Vittone, il Castelli intende invece l'unità fondamentale di quelle due esperienze, avvalendosene per la creazione di un sogno d'arte tipicamente nuovo, originale e squisitamente barocco.

La sensuale personalità tonale e formale, che contraddistigue ambedue i solo apparentemente divergenti Guarini e Juvarra, v'è tutta, rivissuta originalmente, nella tettonica e nell'epidermide della facciata di San Nicolao di Coassolo.

Quella tranquilla luminosità, che ha quasi riflessi di morbidezze carnose sulle quali brilla di bagliori perlacei e preziosi la vetrata ovale del centro facciata, è eredità juvarriana. Quella vibrante sinuosità, che è quasi un brivido di nervi umani, che passa sulle matematiche leggi delle sezioni orizzontali della facciata, è retaggio guariniano.

Anche Vittone opera allo stesso modo. Ma prima Vittone o prima il nostro Castelli?

Certo è che lo schema della vittoniana facciata della

---

(1) Era nato forse nel 1702 a Torino. Almeno tale è la convinzione dell'Olivero che ne toglie i natali a Mathi, dove li metteva la tradizione. Ebbe numerosissimi allievi educati nel suo studio professionale o dai suoi importanti trattati: *Istituzioni elementari per indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura*, Lugano, 1760, e *Istituzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile ed inservienti delucidazioni ed aumento alle istruzioni elementari d'architettura*, Lugano, 1766.

chiesa di Cambiano, con i due ordini sovrapposti e con il finestrone centrale (rosone) molto abbassato rispetto al riquadro in cui si trova, ricorda stranamente quello della facciata del Castelli.

Ed inoltre è singolare l'analogia di forme e di movenze della nostra facciata con quelle del campanile della chiesa del Carmine di Torino. Il raffronto tra le due figure 99 e 100, se non può dimostrare l'identità della mano creatrice, ribadisce stilisticamente la datazione coeva delle due opere, l'una, come s'è vista, del 1747-50, l'altra eseguita nel 1745 da un ignoto collaboratore del Juvarra, rimasto solo, in compagnia della propria fervida fantasia, a completare la chiesa del Carmine dopo la morte del Maestro (1743).

Chissà che la scoperta dell'autore della bella facciata della chiesa parrocchiale di Coassolo non possa, in un prossimo domani, coagulare attorno alla certamente interessante e luminosa personalità di Carlo Maria Castelli un folto gruppo di opere illustri del barocco piemontese!

Ed ora alcune parole sul restauro odierno (1939). In primo luogo per lodare gli Amministratori del Municipio di Coassolo, tanto illuminati da comprendere quale significato morale avesse per la popolazione e per i villeggianti della ridente valle la preservazione dalla rovina di così cospicuo monumento (1). In secondo luogo per dire degli accorgimenti tecnici che l'impresa richiese,

---

(1) L'iniziativa del restauro è dovuta al compianto comm. Nicola Vigna, che fu per molti anni Sindaco e poi primo Podestà di Coassolo. Egli lo volle contro ogni sorta di ostacoli amministrativi; egli lo volle ben fatto e tale da conservare duraturamente il ricordo della pietà religiosa della gente di quella vallata a cui apparteneva da secoli la sua famiglia; egli lo vide compiuto e della gioia della popolazione si compiacque come di una gioia di casa. Quella fu l'ultima opera di bene per i suoi

perchè si trattava di un restauro particolarmente delicato dovendosi eliminare degli errori costruttivi iniziali senza menomamente alterare l'aspetto esterno attuale.

Infatti per quali ragioni la facciata era in condizioni deplorevoli di conservazione già nel 1783, cioè dopo un solo venticinquennio dalla sua edificazione? Perchè, diremmo oggi, era mancata la direzione dei lavori: s'era costruito ricorrendo solamente ad un impresario sulla scorta di disegni architettonici di massima. Non solo, ma s'erano anche dimenticate le caratteristiche climatiche del luogo dove costruivasi, dando così una errata impostazione allo smaltimento delle acque piovane e delle nevi.

Il disordine idraulico aveva pertanto potuto agire con continuità in una terribile opera di alterazione fisica ed anche chimica delle strutture e delle loro parti elementari (1). I mattoni avevan perso le loro caratteristiche di resistenza iniziali (2); caratteristiche forse anch'esse

---

compaesani di quella nobile figura, serena e giusta come poche in questa terra.

Al dr. Sales, che gli successe nelle responsabilità della Podesteria, si debbono gli aumenti di stanziamento che permisero il completamento del restauro con criteri di assoluta decorosità; anche a lui andrà parte della devota gratitudine della popolazione di Coassolo. Nè va taciuto l'attivo sig. Casassa, segretario comunale, che collaborò coi due Podestà nella realizzazione dell'opera.

(1) Grün R., *Chemie für Bauingenieure und Architekten*, Berlin, Springer, 1939; Drögler, *Alte Dachziegel*, Tonind. Ztg. N. 31/32, 1938; Graf u. Soebel, *Schütz der Bauwerke gegen chemische und phisikalische Angriffe*, Berlin, 1930.

(2) Furono sperimentati al R. Politecnico di Torino nel Laboratorio di costruzioni in legno, ferro e cemento armato diretto dal prof. G. Albenga (tali esperienze fanno parte di un vasto ciclo di altre indagini sui materiali da costruzione usati in Piemonte nelle epoche scorse, che potranno trovare interesse presso i cultori di storia patria). Tre provini regolamentari diedero i seguenti carichi di rottura: 43, 63, 64 kg. cmq.

basse data la presenza nel mattone di molta sabbia, contrariamente a quanto gli stessi settecenteschi costruttori erano abituati a prediligere (1). Il legname, impiegato irrazionalmente, s'era poco alla volta marcito o polverizzato mettendo in serio pregiudizio delle pesanti masse di muratura. Le stesse pietre erano state scelte tra quelle gelive ed, usate a proteggere le murature, avevano poi permesso stillicidi, filtrazioni d'acqua e financo il piantamento di radici robustissime di piante nei giunti dei mattoni sottostanti. Basta dare uno sguardo alle figure 101 e 102 per rendersi conto esatto del disastroso stato di sfacelo della nostra facciata.

Ma altre fonti di preoccupazioni statiche affioravano nel vecchio monumento coassolese, prima tra tutte l'inesperienza del capomastro luganese nelle fondazioni più adatte alla località e nel modo di proporzionarle.

Le varie parti dell'ampliazione del 1747 gravavano sul terreno in maniera varia e sproporzionatamente irrego-

---

(1) Dice il Vittone nel suo trattato del 1760: « La miglior terra per formare i mattoni è la cretosa bianchiccia, ovvero la rosseggiante, non già l'arenosa, ghiaiosa, o sabbionicia, si perchè di questa facendosi riescono fragili, gravi, inarrendevoli al taglio ed inabili a resistere alle ingiurie dell'umido e del gelo, si anche perchè i sassolini nel cuocersi possono venir convertiti in calce, la quale gonfiandosi poi al ricever dell'umido franger quelli potrebbe in più parti ». Proprio ciò che successe nella chiesa di Coassolo dove i mattoni hanno inglobata molta sabbia e ghiaietta.

Dice inoltre il Vittone che in Piemonte il mattone misura « in lunghezza oncie sei abbondanti, in larghezza oncie tre ed altezza oncie una e mezza del piede liprando », cioè in termini moderni metri 0,26 × 0,13 × 0,065. I mattoni della facciata di Coassolo sono mediamente di m. 0,26 × 0,14 × 0,08.

I mattoni della fornitura 1747 sono stati eseguiti in Coassolo; quelli del 1749 vengono acquistati in numero di 30000 alla Rocca di Corio da certo Dettomati Banche. Complessivamente furono usati 50000 mattoni.

lare: la facciata pesantissima infatti dovette affondare nel terreno più dei pilastri delle arcate delle navate della chiesa, e questi, alla loro volta, più dei tratti di muro continuo non gravati che dal proprio peso; le numerose fessurazioni esistenti erano la più chiara visibilizzazione di tale fatto (1).

Questo nelle sue linee generali lo stato del monumento; ma poi, nei dettagli, una ridda di piccoli problemi stranissimi e che spesso i nostri trattati omettono di citare; per esempio sezioni resistenti di muratura che per l'alterazione di alcuni mattoni riducono la loro area attiva e vengono vinte a rottura dal conseguente aumento di carico unitario.

Non ritenendo questa la sede più adatta per una simile trattazione, passeremo senz'altro ad illustrare il concetto ispiratore del restauro e che si può sintetizzare così: ridare al monumento il suo aspetto originario, valendosi di mezzi naturali, evitando nel modo più assoluto immodesti completamenti di complessi di linee e di colori che non siano già in atto sul monumento.

Quindi: ridare sanità alla parte costruttiva sostituendo i mattoni guasti con altri (circa cinquemila) appositamente fabbricati sulle dosi, dimensioni e colore dei primitivi; ricostituendo i giunti di malta con impasti simi-lissimi a quello antico (si mise nella malta persino del mattone in polvere perchè avesse il colore antico e l'antica proprietà idraulica (2)); ricostituendo le sagome dei gocciolatoi, scomparse forse nel restauro orrendo del 1783; ridare o dare ex novo certe pendenze per lo smal-

---

(1) Non nuovo però per le costruzioni dell'antichità, come si può vedere con abbondanza d'esempi nel bel libro di Kogler e Seidig-Grundbau-Springer, Berlin, 1932.

(2) Già i romani usavano porre della polvere di mattone nei calcestruzzi e negli intonaci per dar loro le proprietà idrauliche non conseguibili in altro modo dove c'era assenza di pozzolana: vedasi in proposito Vitruvio.

timento delle acque piovane; rifare le copertine lapidee sottoponendo ad esse completi grembiali di zinco; turando i fori rimasti vuoti nella rimozione delle impalcature, perchè costituivano certamente punti deboli per la facciata; sostituendo con cemento armato le nascoste travi di legno che avevano essenziale funzione portante nell'interno della muratura (1); ricostituendo con chiavi metalliche il funzionamento sicuro degli archi spingenti.

E poi: ridare al monumento il volto ed il colore più adatto alla valorizzazione dell'opera e delle sue caratteristiche estetiche.

I fori delle impalcature disturbavano molto la serenità della composizione; perciò, anche se non vi fossero state ragioni di sanità costruttiva, sarebbe stato opportuno abolirli e li abolimmo. Lo zoccolo d'intonaco colorito in rosa tagliava in due la composizione, rendendo tozza la proporzione; perciò lo facemmo scomparire rifacendo il paramento guastato orribilmente dallo stillicidio e dal percuotere degli zoccoli dei valligiani nei giorni di neve.

Certe zone intatte mostravano un colorito caldo, quasi rosa, meravigliosamente bello, perchè ottenuto dal felice gioco ottico del mattone rosso con il quadrettato irregolare e sbavato dei corsi di malta giallicci. Estendemmo quindi a tutta la facciata tale intonazione (2). Fu una

---

(1) Tale difficile lavoro si fece, con particolare difficoltà, in corrispondenza della porta centrale per sorreggere tutto l'arco dell'architrave nel quale era incorporato un grosso trave di legno.

(2) Incidentalmente e non per polemica, si vorrebbe qui rimarcare la necessità di una maggiore attenzione a questo importante lato dei restauri: il più delle volte si guarda alla ricostruzione di linee e di forme ortodossamente fedeli ai canoni libreschi dell'Ottocento, ma troppo poco si fa attenzione alle tonalità, la cui ricostruzione è altrettanto, se non forse più importante agli effetti dell'opera d'arte.

fatica improba per chi diresse e per chi eseguì. Ma ora la bella suggestiva facciata di San Nicolao di Coassolo rivive, nella sua tonalità sensualmente carnosa, l'attimo gioioso della creazione, quando apparì miracolosamente alla fantasia calda e potente di Carlo Maria Castelli, ingegnere e architetto abilissimo del più aureo periodo del barocco piemontese.

AUGUSTO CAVALLARI MURAT.

UN PITTORE IGNORATO DEL '700 IN IVREA

In uno dei conti dettagliati resi dall'abate Lorenzo Pinchia prevosto della cattedrale all'illustrissima città di Ivrea, dalla quale aveva avuto due volte l'incarico di sovrintendere e amministrare i lavori di costruzione della chiesa di S. Gaudenzio (Archivio Municipale Serie 1ª, Vol. 1, fasc. 3, n. 2), e precisamente in quello riguardante la gestione dal 1 Aprile 1738 a tutto Giugno 1739, si legge: « *Al Sg. Luca Rossetti per tutte le pit- L.* 300 ».

Questo documento è prezioso perchè ci svela il nome di un artista che le opere fan degno di un posto nella storia dell'arte locale.

Quel gioiello di architettura barocca che è la chiesa di S. Gaudenzio di Ivrea, ebbe la fortuna di trovare per la sua decorazione un pennello degno dell'architetto. L'opera del pittore è anzi parte così integrante dell'architettura che parrebbe quasi che l'opera intera sia stata concepita da una mente sola. Si direbbe quanto meno che l'un artista abbia preparato per preventiva intesa una parte del tema artistico che l'altro avrebbe poi svolto. Certo bisogna riconoscere nel pittore una non comune abilità nello sfruttare tutte le risorse che la linea architettonica poteva offrire per trarre un insieme così euritmico e completo.

Alla maturità artistica dell'architetto che nei primi anni del '700 crea da noi un esemplare purissimo di quel barocco che sarà, per la castigatezza ed elegante sobrietà delle linee, caratteristico del secolo, non è seguita una

analoga maturità artistica del pittore che doveva completare l'opera d'arte in quanto lo stile di questa pittura è ancora in ritardo perchè pesantino nell'ornato e nelle finte architetture che hanno ancora molto dell'esuberanza e gonfiezza del primo barocco. Pur tuttavia questa diversità di stile non nuoce all'armonia dell'insieme perchè il pittore ha saputo ambientarsi nell'elegante architettura servendola e completandola in tale maniera da evitare ogni contrasto.

Più che dell'arte di questo pittore mi interessa però in questo scritto occuparmi della legittimità della attribuzione. Un altro artista ha lasciato in Ivrea delle pitture degne di ammirazione: Giovanni Carlo Cogrossi di Treviglio ed a lui furono attribuite da taluno le pitture delle chiese di San Gaudenzio e di Santa Croce.

Non si conosce l'anno nel quale furono eseguite quelle di S. Croce, ma a parte la considerazione che un confronto anche sommario rivela già lo stesso pennello che frescò la chiesa di S. Gaudenzio, da quel che dirò si può escludere che siano del Cogrossi. Infatti si sa di questo artista che morì giovane trentasettenne ad Aosta dove aveva decorato il salone del vescovado, ma in quale anno? Non certo prima del 1787 poichè, scrive mons. Giacomo Boggio nel suo « Duomo d'Ivrea » (pag. 192), terminati in tale anno i lavori architettonici (eseguiti dall'architetto Martinez per trasformare il duomo romanico allo stato attuale) dipinse i due affreschi ai lati dell'altare maggiore. I muri che portano questi affreschi furono appunto innalzati durante gli accennati lavori per chiudere gli spazi occupati fino allora dalle tribune dell'organo e della cantoria.

Se dunque il Cogrossi lavorava in Ivrea nel 1787 e moriva, come si sa, poco tempo dopo averla lasciata per recarsi ad Aosta, forse qualche anno appena più tardi, non si può collocarne la nascita prima del 1751 o 1752.

Il Benvenuti nella sua « Istoria della Città di Ivrea »

parlando della chiesa del Suffragio o di S. Croce, dice che pur essendo stata edificata nel principio del seicento, solo nella seconda metà del suo secolo (scriveva la sua « Istoria » sul finire del settecento) fu decorata. E fin qui potrebbe permanere il dubbio che l'opera fosse del Cogrossi che appunto nella seconda metà del settecento ha lasciato in Ivrea le sue opere migliori.

Ma Mons. Boggio nella sua opera già citata « Il Duomo d'Ivrea » a pag. 195, parlando di opere notevoli di pittura lasciateci nel periodo barocco, dice che sono notevoli più ancora degli altri gli affreschi di « *ignoto autore* » che eseguiti intorno al 1760 e ristorati dal Cattaneo nel 1847, abbelliscono tuttora l'interno di S. Croce. Accettando questa data si deve escludere che l'autore possa essere il Cogrossi nato appena sette od otto anni prima all'incirca.

In San Gaudenzio poi, dai documenti dell'archivio municipale e precisamente dal citato conto dell'abate Pinchia si apprende che gli affreschi furono eseguiti nel 1738 o 1739, e quindi non possono appartenere a Carlo Cogrossi. Resta così assodato che lavorava in Ivrea un altro valente pennello nella prima metà del settecento.

La volta dello scalone dell'ex convento di S. Francesco (ora proprietà Caveglia) è decorata da un affresco rappresentante S. Francesco che sviene nell'estasi all'udire il suono di insostenibile dolcezza uscito dalla viola dell'angelo che ha dato appena un primo tratto d'arco.

Anche qui quanta rassomiglianza fra gli angeli che circondano il Santo e gli angeli della volta di S. Croce e del presbiterio e del coretto di San Gaudenzio. Ma in più vi è un dato preziosissimo che ci dà il Carandini nella sua « Vecchia Ivrea » (pag. 521) descrivendo tale pittura. Ed il dato preziosissimo è rappresentato dalle iniziali colle quali il pittore ha firmato l'opera. Su un nastro che reca la scritta « *E' tanto il ben ch'aspetto ch'ogni pena m'è diletto* » e il nome di un ministro pro-

vinciale dei Conventuali, quello certamente al quale erano dovuti i lavori di rinnovamento del convento, si legge la data del 1741 e le lettere L. R. PINX.

E' temerario ora colla conoscenza del documento dell'archivio civico di Ivrea completare la firma in LUCA ROSSETTI PINXIT? Credo di no. Indipendentemente da tutto questo, nemmeno qui per ragione di data si potrebbe parlare del Cogrossi.

Un'altra pittura che mostra evidente la mano del Rossetti ho trovato a Pavone sulla parete di una casa prospicente la piazza che si incontra venendo da Ivrea. Rappresenta la Madonna che contempla estasiata il Divino Infante tenuto sollevato tra le braccia. La bellezza umana e divina insieme delle figure è di una maestosa attraenza. Un nastro svolgentesi in basso, a fianco della figura di S. Andrea patrono del paese, reca una scritta guasta dal tempo che ricostruita nelle parti mancanti si legge: « *Ecce venio ut facias Deus voluntatem tuam* ». La decorazione che fa da cornice all'opera richiama immediatamente le analoghe decorazioni del San Gaudenzio di Ivrea. A fianco di questa immagine è dipinta una grande meridiana sulla quale è la data 1741. Purtroppo non mi fu dato di trovare firme o almeno iniziali. Questa pittura, mi si disse, era tenuta in gran conto dall'architetto D'Andrade che la voleva restaurata e la fece oggetto di studio e di ricerche per individuarne l'autore.

Un dubbio potrebbe però ancora sfiorare la mente di chi vuol cercare rigorosamente la verità storica e per amore di questa lo espongo. Le pitture che restano in San Gaudenzio sono ancora quelle che figurano pagate al Rossetti nel documento dell'archivio municipale di Ivrea, oppure sono posteriori ed il Rossetti deve essere considerato l'autore di una decorazione preesistente?

Osserviamo anzitutto che questa supposta prima decorazione avrebbe dovuto essere un'opera di poco conto se si fosse creduto di doverla sostituire con le pitture

attuali. Il conto dell'abate Pinchia parla di pitture e non lascierebbe d'altra parte supporre trattarsi del compenso all'opera di un semplice decoratore.

Ma a confermare la qualifica di pitture ai lavori di decorazione della chiesa e la loro importanza artistica sta sopratutto l'entità del compenso. Se si considera infatti il valore della lira di allora e l'esiguità delle paghe, la somma di trecento lire di Piemonte pagate al pittore rappresenta un compenso giustificato da un'opera d'arte. Quando si pensa che gli operai erano pagati a soldi per giornata e i capimastri e maestri d'arte a poco più di una lira; quando si raffronta la spesa delle pitture con quella di tutta la decorazione in stucco delle volte e del cupolino, pagata allo stuccatore Mastr'Agostino Rama in lire 53 soldi 1 e denari 8 per 49 giornate lavorative; quando la spesa quasi totale (quale risulta cioè almeno dai conti dell'abate Pinchia che amministrò pressochè completamente la costruzione) tanto della fabbrica della chiesa che della sacrestia e del soprastante coro, la spesa dei marmi, delle pietre lavorate, dei serramenti, dei mobili e financo degli arredi e dei vasi sacri, non raggiunge, comprendendovi anche le spese per il pittore, le quattromila lire, (la ricostruzione del ponte vecchio con il relativo scarpamento della roccia ammontò all'incirca a lire 11.500 (F. Carandini, *Vecchia Ivrea*, pag. 366) la cifra di trecento lire rappresenta un compenso adeguato all'opera artistica di pregio quale è quella che noi ammiriamo, e non ad un'opera di poco conto presto sostituita.

Un'altra conferma che le pitture pagate al Rossetti sono quelle che rimangono la trovo in una supplica che l'amministratore Pinchia rivolge il 30 Luglio 1751 agli Ill.mi Sigg.ri Rettore e Decurioni della Città. In essa l'abate lamenta che la costruzione della facciata sia stata così deficente da non poter impedire all'interno i danni dell'infiltrazione dell'acqua pluviale: « *Ond'è che le gen-*

tili pitture fattevi stavano ultimamente per andar'in malora....... » e fa la relazione di opere eseguite con tanta tempestiva sollecitudine da spingerlo a cercare i fondi a lavori compiuti. Restano infatti ancora oggi rovinate quasi completamente le pitture fatte sul muro interno della facciata e una delle figure simboliche (forse la Fortezza) dipinte sui pennacchi della cupola e precisamente quella a sinistra di chi guarda entrando e posta verso la facciata.

I provvidenziali lavori del buon Prevosto hanno salvato il rimanente della decorazione da una inevitabile rovina, ma non hanno più potuto salvare le pitture già prossime *ad andar in malora* e che continuarono ad andarci infatti a causa dell'umidità ormai bevuta dai muri la quale proseguì, durante il suo lento scomparire, l'opera di distruzione.

Ma si potrebbe ancora obbiettare: dal 1739 al 1750-51 non può starci una seconda decorazione la quale sarebbe quella guastata dall'umidità e che ha imposto i restauri? Oppure non si può pensare che la decorazione attuale sia di data ancora posteriore ai lavori della facciata?

Alla prima obbiezione si può osservare che troppo breve è il lasso di tempo che corre tra il 1739 e i lavori di *stabilidura* di cui parla l'amministratore Pinchia nella sua supplica, e appena necessario perchè le pitture abbiano mostrato evidenti e allarmanti i segni di un incalzante deperimento. Le *gentili pitture fattevi,* dice la supplica stessa, *stavano ultimamente* per andar in malora, e cioè *in questi ultimi tempi,* e la frase fa pensare appunto ad un certo tempo nel quale i dipinti non svelarono la minaccia che su di loro incombeva e ad un altro tempo più recente nel quale il pericolo si mostrò in tutta la sua evidenza.

In quanto alla seconda obbiezione osserverò: le pitture esistenti sono, come già detto, guaste verso la facciata, e supponendole eseguite dopo i restauri del 1751 biso-

gnerebbe dedurne che questi non hanno eliminato gli inconvenienti che li avevano provocati. Ma ad escludere questa deduzione basterebbe la lettura della supplica dove sono minutamente descritti tutti i lavori eseguiti e gli accorgimenti adottati nel rifacimento dei muri, lavori ed accorgimenti sufficenti a garantire l'interno dai guasti dell'umidità. Che effettivamente siano stati sufficenti lo dimostra il fatto che le pitture mostrano su di loro un'opera di distruzione attualmente ferma; quelle che ancora non erano state toccate dalle infiltrazioni dell'acqua sono conservate in tutta la loro freschezza. Solo i muri perimetrali mostrano fino ad una certa altezza dal suolo un deperimento in atto.

Luca Rossetti è quindi il pittore che ha frescato questa chiesa, che ha decorato la volta del convento di S. Francesco, che ha dipinto per i Pavonesi quella bellissima Madonna, e che intorno al 1760 ha eseguito in S. Croce quegli affreschi che mons. Boggio dice più degli altri notevoli. La sua opera, se anche fosse circoscritta agli accennati edifizi, sarebbe tale da meritare che il suo nome fosse conosciuto e che gli studiosi della storia dell'arte se ne occupassero.

Ma non si limita qui la sua produzione artistica che offre un più vasto campo di studio. Dalla cortesia dell'ing. Carlo Nigra interessato a questo riguardo dal marchese Francesco Carandini, ho potuto avere notizia di altri lavori del Rossetti, eseguiti, questi, nell'alto Novarese e precisamente in Orta e altri comuni limitrofi. Di Orta sarebbe anzi originaria la sua famiglia che vi possedeva una casa presso la chiesa.

Opere sue esistono dunque nella parrocchiale di Orta, dove frescò la cupola, nell'oratorio di San Rocco di Pogno (?), a Vacciago, e nella chiesa di San Pietro di Carcegna dove eseguì gli affreschi del coro nel 1762.

Mi spiace non poter parlare qui di questi lavori e raffrontarli con quelli che lasciò da noi, ma noto che un

raffronto della sua produzione artistica giovanile con quella dei suoi ultimi anni può già farsi nelle opere di Ivrea. Difatti, sempre dalle cortesi comunicazioni dell'architetto Nigra, apprendo che la data di nascita del Rossetti è il 1705 e che morì nel 1770; lavorò dunque nella chiesa di S. Gaudenzio, giovane poco più che trentenne, mentre le pitture di S. Croce sarebbero state eseguite, secondo il già citato mons. Boggio, intorno al 1760.

Le figure 103, 104, 105, 106, rendono possibile questo confronto in quanto rappresentano alcuni particolari della decorazione del San Gaudenzio e una parete del presbiterio della chiesa di Santa Croce. Certo manca alla fotografia l'effetto del colore nel trattare il quale il Rossetti è stato maestro. La vivacità e freschezza delle tinte sapientemente scelte e dosate, si fonde e corona mirabilmente la maestà delle linee donando alle sue creazioni un'attrattiva particolare. La potenza del colorito sta in rapporto alla esuberanza della sua fantasia conferendo il più completo risalto alle sue figure. Nella parete qui scelta e presentata tra tutte le pitture della chiesa di S. Croce si rivela l'arte più calma e compassata del pittore anziano che tratta con grandiosità di concezione e con abilità tecnica l'architettura scenografica, ma che vi dispone figure di Santi maestose sì, ma senza tuttavia l'ariosa e movimentata freschezza delle figurazioni simboliche dei pennacchi della cupola del San Gaudenzio. In queste la sua arte si direbbe che trae dall'esuberanza giovanile della sua fantasia, più libera ispirazione e più spontaneo ardimento. Il giovane pittore se non avrà ancora una più compiuta tecnica artistica dimostra però maggiormente la personalità della sua arte in quanto vi lascia spiccare più marcati quegli elementi che la caratterizzano: potenza di colorito, movimento, fastosità dei panneggi.

Per i lavori da lui lasciati in Ivrea già si eran fatte, e financo in qualche opera pubblicate, erronee attribu-

zioni, oppure si parlava di *ignoto autore*; e per questo mi è piaciuto farlo conoscere preoccupandomi nello scrivere più della legittimità della attribuzione che della descrizione e della critica artistica. Sarò lieto se la mia meno che modesta fatica avrà attirato sull'argomento l'attenzione dei competenti.

EMILIO TORRA.

NOTA SU ALCUNE DECORAZIONI AFFRESCATI A PROSPETTIVE ED ARCHITETTURE ILLUSORIE

L'attrattiva di alcuni edifici barocchi è largamente costituita dalla veste sontuosa d'affreschi decorativi: il pittore ha saputo nascondere col suo magico pennello la modesta realtà architettonica ed ha eternato un ideale di lusso e di bellezza: in luogo delle semplici pareti, del povero soffitto ammiriamo tuttora intatti nobili colonnati, balaustre ricche di vasi ed infiorate di petali smaglianti, azzurri lembi di cielo.

I primi esempi di questa tendenza architettonico-scenografica debbono risalire alla seconda metà del '500: la perfetta conoscenza delle leggi prospettiche e la raffinatezza degli effetti tonali hanno generato contemporaneamente la pittura di paesaggio e quella di architetture: ambedue traggono la loro ragione d'essere dagli scorci delle linee e dalle sfumature dei colori in funzione delle distanze.

Le riquadrature architettoniche nelle pareti erano un motivo comune già nel rinascimento. Nelle sale erano affrescate tutt'intorno colonne, lesene o cariatidi spartite ad intervalli regolari: una finta trabeazione, ornata talvolta da un ricco fregio, le riuniva tutte: nelle specchiature erano poi rappresentate figure allegoriche, scene con edifici e personaggi, grottesche, medaglioni. Un bell'esempio ci è offerto, nel nostro stesso Piemonte, dalle sale della casa Alciati in Vercelli del 1520 circa.

I finti soffitti e gli squarci di cielo erano pure un soggetto frequentemente usato: valga per tutti l'esempio notissimo del Mantegna nel castello di Mantova.

I risultati di questo schema decorativo sono ben noti:

i muri e le volte sono idealmente sfondati, l'unità spaziale dell'ambiente è distrutta: attraverso alle singole vedute, inquadrate dai colonnati, si realizza il collegamento fra l'interno della camera e l'esterno.

Col manierismo, preludio del barocco, questi effetti, pur efficaci, si complicano: alle riquadrature si sostituiscono pesanti architetture dipinte, ai pannelli decorativi ed alle scene allegoriche scorci di edifici in prospettiva; le strutture illusorie invadono la volta.

Non è facile cogliere oggi le prime manifestazioni di questa tendenza enfatica ed amplificatrice che troverà in seguito tanto sviluppo. Nei « Precetti » dell'Armenini (1587) e nel pur prolisso « Trattato » del Lomazzo (1584) non si trova cenno di architetture dipinte nelle volte o nelle pareti, come non se ne trova nel testo d'architettura del Serlio (1537) e neppure nei trattati di prospettiva del Sirigatti (1596) e dell'Accolti (1625).

Il primo trattatista che si occupi di queste costruzioni illusorie è Ignazio Danti il quale nel suo commento alle regole prospettiche del Vignola (1583) cita con entusiastiche parole le architetture dipinte nella volta della « Sala Bolognese » in Vaticano di Ottaviano Marchesini. L'affresco esiste tutt'ora ed è datato da un'iscrizione con l'anno 1575: esso rappresenta un portico pergolato che sembra girare tutto intorno alla sala ed è delineato nella zona perimetrale della volta a schifo. Il Danti parla di quest'opera come di una novità e ne offre una simile, ma già un poco più complessa, in un rame annesso alla sua opera che rappresenta una galleria perimetrale sostenuta da una ricca cornice a mensoloni. In ambedue le composizioni naturalmente la parte centrale del soffitto è occupata da uno squarcio di cielo.

A questi prototipi di architetture illusorie viste di sotto in su, fanno naturalmente corrispondenza quelli delle vedute su pareti verticali: ad esempio i dipinti di Giulio Romano nel Palazzo del Tè a Mantova.

Col secolo XVII il gusto delle architetture affrescate si fa sempre più forte: il Troili nei suoi « Paradossi » (1672) parla di questi schemi con disinvoltura, come di cosa comune: i grandi maestri si affermano tuttavia solo al principio del Settecento e creano monumenti imperituri nelle grandi composizioni dipinte e negli splendidi trattati del Pozzo (1693-1704) e del Bibbiena (1711).

Non è questa la sede adatta per esaminare queste due opere dal punto di vista tecnico o per ricercarne i valori e non è nemmeno il caso di insistere nello studio del problema generale delle decorazioni ad architetture del secolo XVIII: lo scopo di queste note è unicamente quello di attirare la attenzione degli studiosi su di un tema trascurato quasi completamente, ed a torto, partendo dall'esame di un gruppo di disegni di uno dei tanti dimenticati frescanti di quel tempo.

Nell'estate del 1938 ho avuto occasione di acquistare un gruppo di una cinquantina di disegni decorativi del sec. XVIII: essi facevano parte, a quanto mi asserì il venditore, l'antiquario Lucchini di Stresa, di una più vasta collezione di riproduzioni e disegni costituita al principio dell'ottocento da un canonico di Orta: erano in origine bozzetti da tradursi su volte e pareti.

Gran parte di essi, e specialmente quelli più interessanti appaiono della stessa mano: uno porta una iscrizione, scritta in barbaro italiano che lo definisce quale documento contrattuale fra gli artisti ed i committenti, nonchè le firme delle parti. Eccone il testo (fig. 107):

1776 - *a* 14 *Aprile Oleggio.*

Resta acordata tra me Carlo Tosi è figlio Pitori ed Sig.r Pictro Maria Apostoli e il sig. Francesco Bouio, come dobiamo dipingere con bona architetura il uollto dela uenerando oratorio del SS. Sacramento in bclinzago ciouè nei prezo sabclito nel numero de,dodeci zechini efitiui però Finita detta opera sarà allora discretta

è discreta = ma ricognizo secondo sara le opere meritera il regalo come spera di farsi in opere del presente disegno cioué quello deschrito è non altro.

Si fara al loco del modicione la prospetiua del disegno magiore a lateri si fara le quatro ringere cioué a numero 1 - 2 - 3 - 4 si metera per caduna ringiera duue angioli e cosi resta cordata et zebene come si sottoseriuano li sudetti cioué.

PIETRO M/A APOSTOLO	CARLO TOSI Afmo
FRANCESCO BOUIO	GIO AGOSTINO TOSI *Pitore*

PATINI GIUD CI OUIO.

Il significato è ovvio: i due Tosi, Carlo e Giovanni Agostino suo figlio, avevano concordato coi due fabbricieri dell'oratorio l'esecuzione della decorazione progettata con alcune varianti, avendo promessa, oltre che del compenso pattuito, di un regalo ad opera eseguita qualora il risultato fosse di generale soddisfazione: arbitro, a quanto pare, avrebbe dovuto essere il Pantini, sottoscritto in calce.

Il lavoro fu probabilmente eseguito; ma la cappella del SS. Sacramento di Bellinzago Novarese fu distrutta il secolo scorso cosicchè non possiamo più ammirarlo; l'importanza del documento trascende tuttavia il fatto specifico poichè le firme del Tosi non costituiscono solo la prova della paternità degli ornamenti di una sola volta, ma investono tutto l'archivio, per così dire, della Ditta, cioè un gruppo di schizzi non privi di interesse per la conoscenza di questa materia.

La tecnica dei disegni è sempre la stessa: le composizioni sono tracciate a penna poi acquerellate leggermente: il bozzetto non è mai completo ma solo tracciato per metà, od addirittura per un quarto: qualche volta su di un solo foglio sono accostati due quarti differenti:

l'esuberanza creativa dell'artista lo spingeva ad utilizzare una sola carta per due composizioni distinte, se pur analoghe per colore e andamento generale: l'accostamento di uno specchio poteva facilmente dare un'idea dell'opera completa ed i clienti potevano scegliere il più gradito dei due progetti presentati.

Lo stile dei disegni indica il periodo 1760-1780 e l'origine lombarda degli artisti: la datazione risulta dal carattere « rocaille » degli ornamenti nonchè dell'anno del contratto (1776); la patria dei Tosi dai particolari architettonici: le targhe fantasiose, le mensole contorte, le balaustrate ricche e capricciose, gli archi lobati con mensole e punte di diamante pendenti dalla chiave, indicano in maniera sicura il gusto della Lombardia. Questa regione infatti generò nel sec. XVIII moltissimi fre scanti di architetture e decorazione che si sparsero non solo per le regioni attigue, ma per tutta l'Europa; i due Tosi probabilmente limitarono la loro attività al Novarese ed alla regione dei laghi.

La composizione è varia ed esuberante e risente essenzialmente della scenografia teatrale; qualora non bastasse il Padre Pozzo a persuaderci delle strette relazioni fra gli spettacolosi apprestamenti del culto di quel tempo e quelli teatrali (egli chiama « teatri » alcune macchine costruite di vari ordini di telai dipinti per l'esposizione delle 40 ore o del Venerdì santo e tratta del Teatro scenico come di una sottospecie), due disegni dei Tosi relativi a Cappelle hanno iscrizioni di « Teatro » ed un terzo ci offre una vera e propria veduta scenica con boccascena, quinte e fondale in curva che ci lascia perplessi ed incuriositi.

Tutte le composizioni sono concepite scenicamente: la frequenza degli aggetti e la netta distinzione dei piani fa pensare a vari ordini di « telari » paralleli, simili a quelli descritti per le macchine dal Padre Pozzo od alle quinte di un palco di teatro. Una macchina per l'espo-

sizione del S. Sepolcro è progettata chiaramente in uno dei disegni (fig. 108), mentre uno scorcio trae ispirazione da una scena obliqua con primo piano e fondale nel gusto di Ferdinando o, meglio ancora, di Giuseppe Bibbiena.

Lo stesso carattere si ritrova anche nelle vedute sotto in su (fig. 109-111): gli archi isolati nel vuoto o senza scopo costruttivo che fanno mostra di sè in quasi tutti i disegni di volte sono nobili artifici di evidentissima origine scenica, riproduzioni di « telari » isolati destinati ad affermare un distacco dalle superfici di sfondo: eguale scopo hanno le balaustre ed i colonnati che spiccano nel vuoto contro una lontana calotta di colore chiaro.

Anche i motivi decorativi risentono l'influenza della scenografia. Nel nostro caso specifico si ritrovano anzi significative rispondenze fra gli elementi decorativi delineati nell'architettura civile di Ferdinando Bibbiena (1711) e quelli dei disegni Tosi: la ragione è evidente: in ambedue i casi l'artista non era costruttore, bensì un pittore di architettura e quindi gli effetti, essenzialmente pittorici, di fantastica indeterminatezza avevano il sopravvento su quelli, strutturali e ben definiti, richiesti dall'architettura vera e propria: si confrontino le mensole affusolate e terminate da una fiacca voluta, le grosse targhe capricciose, le balaustre rotondeggianti dei disegni Tosi con quelle analoghe dell' « Architettura civile » di Ferdinando Bibbiena, le sporgenze a punta di diamante che pendono dagli archi volanti della fig. 111 con quelle dipinte, pure da Ferdinando Bibbiena, nella chiesa di S. Agostino in Fano.

La relazione fra l'arte dei nostri oscuri frescanti e quella del grande scenografo bolognese è poi confermata da un'interessante circostanza. Al repertorio dei bozzetti era annesso proprio un esemplare dell' « Architettura civile » del Bibbiena, con larghe tracce di uso e addirittura mancante del foglio 105-106, che tratta delle prospettive del sotto in su.

Altrettanto sentita dev'essere stata l'influenza del Pozzo: uno dei disegni (fig. 110) riproduce infatti senza variazioni, o quasi, la tavola 91 del primo volume del padre trentino, cioè la cupola dipinta su di un « telaro » piano nel 1685 per la chiesa di S. Ignazio del Collegio Romano (quella era stata criticata da alcuni architetti perchè aveva le colonne impostate su mensole e che un pittore amico del Pozzo aveva difeso dicendo che si impegnava di rifar tutte le spese ogni volta che, fiaccandosi le mensole le povere colonne venissero giù a rompicollo!).

I colori sono accordati in sfumature tenui, le belle tinte caratteristiche del '700: grigi, violacei azzurrini, viola, rosa, viola chiaro negli sfondi; giallo caldo per le balaustre, i rosoni, le targhe decorative, le ghirlande di fiori e frutti sono espresse in tinte un poco più vivaci.

L'unità d'intonazione è sempre affermata chiaramente; il Padre Pozzo nel suo secondo volume aveva insistito sulla necessità di costituire una tinta principale: *Prima però di passare al lavoro prepari il pittore una tinta principale che vaglia ad accordar tutta l'opera acciocchè le parti di essa non discordino fra loro.* In ogni bozzetto dei Tosi tuttavia oltre agli effetti più caricati del colore dominante nelle parti in primo piano, se ne trovano altri molto più chiari negli sfondi.

Questa ripartizione « a scaglioni » delle tinte e dei valori è il mezzo chiaro ed efficace usato dall'artista per mettere in evidenza la reciproca distanza delle varie parti della composizione ed è indubbiamente risultato di una secolare tradizione.

E' evidente che i nostri incolti artigiani non avevano maturato le proprie raffinatezze di colore e prospettiva aerea attraverso ricerche dirette bensì quale perfezionamento di nozioni acquisite; e che i due Tosi, al pari di altri decoratori del tempo, debbano essenzialmente considerarsi quali anelli terminali di una catena è risultato dai rapporti col Pozzo e col Bibbiena.

Comunque queste architetture illusorie presentano un interesse altissimo per gli studiosi dell'arte barocca.

Il pittore era libero dai vincoli delle leggi statiche e delle necessità economiche che limitano le possibilità dell'architetto: egli quindi poteva spaziare con i suoi pennelli in un mondo astratto, chiuso ai costruttori, nel mondo fantastico delle sale più alte, degli archi più arditi, delle scolture più ricche, dei materiali più sontuosi.

Noi possiamo quindi considerare queste composizioni affrescate come specchio fedele dell'ideale architettonico del '700, ed io mi auguro che presto una raccolta di significativi esemplari possa evocare l'opera appassionata e nobile di quei maestri dimenticati.

PAOLO VERZONE.

LA CHIESA DI SAN MICHELE DEI TRINITARI SCALZI E I DISEGNI DI PIETRO BONVICINI

La bella chiesa settecentesca di S. Michele, di fronte a via delle Rosine, è una delle meno note ai Torinesi. Sorta infatti come chiesa del convento dei PP. Trinitari Scalzi della Redenzione degli Schiavi, servì, dopo il 1801 quando furono soppressi gli ordini religiosi, come cappella interna dell'Opera di Maternità, finchè questa nel 1938 fu trasferita alle Molinette. La chiesa, i cui accessi esterni erano stati murati, fu privata allora degli altari, e ora da tre anni non è più officiata.

Poche notizie storiche ne danno il Cibrario (1) e le guide di Torino dell'800 (2); il Brinckmann (3) la illustra brevemente nel suo « Theatrum Pedemontii »: ritengo perciò interessante narrare brevemente le vicende costruttive della chiesa e del convento, quali risultano da documenti inediti dell'Archivio di Stato di Torino (4), e presentare la riproduzione dei disegni originali del Bonvicini, conservati nell'archivio della città (5).

Poichè i Trinitari, prima di questa avevano officiato altre due chiese dello stesso nome, la prima a Porta Palazzo e l'altra presso Piazza Carlina, è qui il caso

---

(1) Cibrario L., *Storia di Torino*, Torino, 1846, vol. II, pagina 341.

(2) Cfr. ad es. Paroletti M., *Turin à la portée de l'étranger*, Turin, 1826, pag. 108.

(3) Brinckmann A. E., *Novum Theatrum Pedemontii*, Düsseldorf, 1931, tav. 234, 235, 236.

(4) *Archivio di Stato di Torino*, Sez. I, *Regolari di qua da monti*, mazzo 14, Trinitari Scalzi di S. Michele, fasc. 11.

(5) *Archivio della Città di Torino*, vol. I dell'Inventario, pag. 162, n. 840, 842, 843.

di accennare brevemente a queste due costruzioni da tempo demolite, l'una ricordata solo dal Cibrario (1), e l'altra forse del tutto ignorata.

Quella di Porta Palazzo, che esisteva nel 1044 dipendeva, come priorato, dall'abbazia di S. Michele della Chiusa (2). Cadente, fu restaurata nel 1584: successivamente al principio del secolo seguente fu sede degli Agostiniani e dei Teatini (3); e infine nel 1675 dei Trinitari Scalzi che vi si stabilirono per concessione di Madama Reale (4) e con l'assenso di Don Antonio di Savoia abate commendatario dell'abbazia di S. Michele.

Questi frati, che avevano per missione il riscatto, mediante elemosine, degli schiavi dai turchi e dai berberi, provenivano dalla valle di Barcellona nel contado di Nizza, ed avevano ottenuto di fondare un convento a Torino dalla duchessa Giovanna Battista desiderosa, in considerazione della piccola marina sabauda e del commercio marittimo ai quali non mancavano le insidie dei corsari, di alleviare la sorte degli sventurati sudditi che venivano tratti schiavi (5).

I Trinitari i quali trovarono la chiesa da anni non ufficiata, e minacciante rovina, con una « gran fissura nella muraglia dell'altar maggiore » che si estendeva fino alla metà della volta, e priva di arredi sacri, fecero le riparazioni necessarie; nel 1693 insieme con la facoltà di permutare con altro vicino edificio la piccola casa nella quale fino allora risiedevano, ottennero l'uso perpetuo della chiesa e sacrestia dal principe Eugenio

---

(1) Cibrario L., *l. c.*, pag. 339 e segg.

(2) Boggio C., *Lo sviluppo edilizio di Torino dall'assedio del 1706 alla rivoluzione francese*, Torino, 1909, pag. 20.

(3) Cibrario L., *l. c.*, pag. 339 e segg.

(4) A.S.T., Sez. I, *l. c.*, fasc. 1, 1675, 4 dicembre, *Patenti di Madama Reale*.

(5) Ibidem, *Parere dell'Auditore Panealbo sullo stabilimento dei Trinitari nei RR. Stati.*

abate commendatario, salvi rimanendo all'abbazia di San Michele dominio diretto, giurisdizione e privilegi (1).

Ma i Trinitari Scalzi dovettero abbandonare chiesa e convento quando Vittorio Amedeo II, e dopo di lui Carlo Emanuele III, vollero procedere alla sistemazione dell'attuale via Milano, e alla creazione di una piazza d'arme, allo sbocco di questa via nell'attuale piazza Emanuele Filiberto (2): il piano infatti a firma del Juvarra esigeva la demolizione della chiesa di S. Michele. Da questo disegno che porta la data del 3 maggio 1729 (3) risulta che la chiesa sorgeva presso l'attuale vicolo delle Tre galline, ed aveva la forma di un ottagono largo al massimo circa 11 metri, con lesene o contrafforti agli spigoli e che conteneva un solo altare. Le piante più antiche di Torino quali l'assonometria del Caracha del 1572 (4), la pianta del 1640 riprodotta dal Cibrario (5) e quella del « Theatrum Statuum Sabaudiae » (6) la raffigurano coperta da una cupola sormontata da lanternino.

I Trinitari costretti dunque ad abbandonare chiesa e convento dopo parecchie proposte e varie trattative (7),

---

(1) A.S.T., Sez. I, *l. c.*, fasc. 2, 1693, 27 ottobre. *Concessione del principe Eugenio di Savoia, ecc.*

(2) Boggio C., *op. cit.*, pag. 10.

(3) A.S.T., Sez. I, *Provincia di Torino*, mazzo 2 dadd. n. 1, « Disegno originale sottoscritto... Juvarra, contenente la piazza d'armi alla Porta Palazzo, allargamento, e rettilineamento della contrada che dalla detta porta va a terminare alla Torre ».

(4) Pubblicata in qualche esemplare nella *Storia di Torino* del Pingone, riprodotta dal Cibrario, *l. c.*

(5) Cibrario L., *op. cit.*

(6) *Theatrum Statuum Sabaudiae*, Amsterdam, 1682.

(7) A.S.T., Sez. I, *l. c.*, n. 7 s. d. « Supplica dei Trinitari a S. M. per ottenere un altro sito più proprio per formare un loro convento »; e n. 8, « Supplica e progetto per la Translazione dei Trinitari Scalzi nel Convento e Chiesa di S. Maria di Piazza », pure s. d. ma che deve riferirsi al 1729.

nel 1730 ottennero in cambio la casa Ropolo, situata nel « cantone » S. Sebastiano all'angolo di via S. Francesco da Paola con via Santa Croce (1).

La casa in pessimo stato « fu rimodernata e ridotta a modo di convento » e i Padri vi costruirono una chiesa con sacrestia, sulle quali l'abbazia di S. Michele conservò i diritti e le prerogative esercitate sulla chiesa precedente (2). La pianta di essa è disegnata in piccola scala su una mappa (3) che rappresenta con molta precisione piazza Carlina e le sue adiacenze: era una chiesa rettangolare, lunga 12 metri e larga 9, disposta col lato maggiore sul filo di via S. Francesco da Paola, e conteneva tre altari descritti dal Derossi nella sua « Guida » del 1781: il maggiore dedicato a San Michele Arcangelo, con un quadro del bolognese Camillo Procaccini, l'altare di destra, con un Crocefisso del Plura e statue di Ignazio Perucca, quello di sinistra con un quadro della Madonna del Carmine dovuto a Carlo Francesco Panfilo detto il Nuvolone (4).

Sempre nel 1781 il convento era abitato da 30 persone fra regolari e conversi per i quali la casa Ropolo, adattata alla meglio mezzo secolo prima, era ormai divenuta insufficiente.

I Trinitari che già in passato avevano a varie riprese cercato una sistemazione più conveniente, pensarono ap-

---

(1) *Ibidem*, n. 9, 1729, « Progetti e memorie per la traslazione dei Trinitari Scalzi nella Casa Ropolo vicino a piazza Carlina ».

(2) *Archivio della Città di Torino*, n. 4259 (vol. III, Invent.), 1730, 28 febbraio. Atto di Vendita della casa Ropolo del R. Patrimonio alla Città, per essere ceduta da questa ai PP. Trinitari Scalzi, in cambio del convento di Porta Palazzo.

(3) A.S.T., Sez. II. Tipi e mappe dell'Intendenza generale di Finanza, n. 109.

(4) Derossi On., *Nuova Guida per la Città di Torino* (Torino, 1781, pag. 51).

punto in quegli anni a realizzare finalmente un edificio apposito per il loro convento. A questo scopo avevano anche ricevuto due lasciti per l'ammontare di L. 31.500, che temevano, lasciandoli inoperosi, di perdere. Ma la Torino della fine del settecento, che aveva occupato quasi tutto lo spazio dei due ultimi ingrandimenti offriva ormai poche superfici libere per nuove costruzioni di una certa importanza. I Trinitari ricorsero nuovamente al pio re Vittorio Amedeo III, che nel 1784 accordò loro di stabilirsi nel piccolo e irregolare isolato di S. Pasquale presso i « rampari » abbattendo i fabbricati della Casa di correzione di S. Giovanni di Dio (1). Fu questa assegnazione a determinare la scelta dell'architetto per la nuova chiesa e convento nella persona di Pietro Bonvicini che stava ivi costruendo l'abitazione e i locali per l'industria dei Vellutari.

Quattro anni prima la Corporazione dei Mastri fabbricatori di stoffe d'oro argento e seta, di fronte al grave problema di trovare alloggi a buon mercato, ma abbastanza capaci da contenere gli ampi telai e i torcitoi, era ricorso a sua volta al Re, facendo presente che la scarsità di abitazioni era tale che il numero di telai si era ridotto notevolmente in pochi anni e che i Vellutari erano costretti ad emigrare a Lione, Milano e Genova, o ad impiegarsi come operai, anzichè tener bottega come mastri. Chiedevano perciò un sito ove costruirsi un edificio a sei piani, composti di cameroni a molte finestre, divisibili con tramezze.

A tale scopo indicavano varie località, fra le quali

---

(1) A.S.T., Sez. I, *l. c.*, c., n. 11, 1781 a 1790, « Pareri degli Edili, tipi, lettere e memorie, riguardanti così la chiesa dei Trinitari Scalzi di S. Michele come l'edificio per abitazione dei Mastri Vellutari ». Cfr. specialmente in data 9 marzo 1784 il verbale del capitolo dei frati, e varie relazioni e suppliche dello stesso anno.

l'isolato di S. Pasquale: di questo ottennero di acquistare il 4 Aprile 1781, la sola parte verso ponente, detta il Galinetto o Galinotto, che avrebbe permesso di alloggiare 70 e più famiglie (1).

In precedenza l'Università dei Mastri fabbricanti di stoffe di seta, aveva presentato al Congresso degli Edili tre progetti elaborati dall'architetto Pietro Bonvicini, che a noi non sono giunti, e dai quali con qualche lieve modificazione fu approvato il terzo (2).

Ora il piano dei Trinitari, di installarsi nello stesso piccolo isolato che aveva la forma di un triangolo, li mise nella necessità di accordarsi con i Vellutari i quali al principio del 1784 erano riusciti a edificare solo una parte del loro edificio verso i bastioni (3).

I Padri che in precedenza avevano acquistato la casa dall'Opera di Correzione, e gli annessi cortile ed orto, comprarono poi il resto dell'isolato — cioè il Galinotto — dai Vellutari, subentrando nelle spese e nei debiti da questi incontrati per la costruzione della loro casa, e impegnandosi a completare, sia pure in forma un poco ridotta, la costruzione sospesa (4).

A conciliare esigenze così diverse il Bonvicini, che aveva già interposto i suoi uffici durante le trattative per la vendita, stese un primo disegno o abbozzo, che

---

(1) *Ibidem.* Vedi relazioni suppliche dei Vellutari, stime e altri documenti del 1781.

(2) *Ibidem,* Parere degli Edili, del 24 gennaio 1781.

(3) *Ibidem,* « Capi di convenzione fra l'Università dei Mastri Vellutari e la Casa di Correzione », in data 24 marzo 1784, e « supplica al Re » del 17 marzo.

(4) *Ibidem,* Capitolo dei frati, citato; e Convenzione fra l'Università dei Vellutari e i Trinitari, citata. In alcune note allegate alla convenzione si legge: *A*) « All'arch. Bonvicini per li tre diversi progetti della fabbrica per l'isola di S. Pasquale (dei Vellutari), calcoli, profili, dissegni, istruzioni, vacati, direzione ecc. L. 1525,10 ». *B*) « All'arch. Bonvicini per altra nota L. 117,10 ».

fu presentato e gradito dal Re nel febbraio o marzo 1784 (1), dal quale trasse con leggere varianti il progetto definitivo che nell'originale è conservato in tre tavole nell'Archivio della Città.

La prima rappresenta, accuratamente disegnata e colorata, la pianta della chiesa, con la proiezione degli stucchi delle volte, la posizione degli altari e degli stalli del coro (fig. 112); essa porta la data 10 maggio 1784 dell'approvazione del Consiglio degli Edili (2).

La seconda tavola montata su tela bordata da un nastro di seta verde secondo l'elegante uso del '700, è un lungo disegno delineato in china che rappresenta la parte dell'isolato sull'attuale via Mario Gioda (fig. 113). La parte più interessante è costituita dal prospetto della chiesa adorno di statue nelle nicchie, di uno stemma nel timpano; l'ordine appare sormontato da un attico a balaustrini, un altro attico corona il tamburo esagonale (fig. 114). A destra della chiesa vi è il convento a 4 piani fuori terra cui segue la semplicissima facciata della fabbrica a 5 piani e soffitte destinate ai Vellutari.

Questo disegno firmato dal Bonvicini il 21 marzo 1785 fu approvato dagli Edili il 2 maggio successivo (3).

La terza tavola pure su tela bordata in seta e delineata in china con ombreggiature in tinta monocroma grigia contiene la facciata del convento verso i bastioni (fig. 115) cioè l'attuale via Cavour (4).

---

(1) *Ibidem*, Capitolo dei frati, citato e Convenzione 24 marzo 1784, citata. Riguardo all'abbozzo del Bonvicini, esiste una relazione a firma autografa di questi, del 18 marzo 1784, su alcuni punti del progetto.

(2) *Archivio della città di Torino*. Inventario, vol. I, n. 840, « Progetto della nova chiesa di S. Michele, ecc. dimensioni: cm. 42×58.

(3) *Ibidem*, n. 842, « Disegno della facciata, ecc. », dimensioni: cm. 36×98.

(4) *Ibidem*, n. 843, « Disegno della facciata dalla parte dei « rampari » dimensioni: cm. 73×48.

Il complesso planimetrico degli edifici dell'intero isolato di San Pasquale è riportato in una copia (fig. 116) del 31 maggio 1788 conservata nell'Archivio di Stato di Torino (1). Possiamo così vedere come il Bonvicini abbia felicemente utilizzato la superficie di questo isolato cuneiforme, al vertice del quale collocò la chiesa che veniva così a fronteggiare l'antica chiesa dell'Annunziata di via Po (2).

La prima pietra della costruzione fu posta il 21 agosta 1784 (3), il convento e la casa furono condotti a termine in breve tempo, la chiesa invece rimase incompleta nella facciata.

Anche solo dall'incompiuto aspetto esterno si rivela il talento di un capace architetto del barocco piemontese. Il Bonvicini infatti (nato a Lugano nel 1741, morto a Torino nel 1796), lavorò non solo a Torino e a Casale alle dipendenza del Nicolis di Robilant, contemporaneo del celebre Vittone, ma lasciò opere pregevoli in altre località del Piemonte (4). Di solito piuttosto freddo nelle sue invenzioni, lasciò nella chiesa di S. Michele, elegante, armoniosa e di netta influenza Vittoniana, il suo

---

(1) A.S.T., Sez. II, Tipi e mappe Intendenza generale di Finanza, n. 137.

(2) A.S.T., Sez. I. *l. c.*, Relazione 19 febbraio 1784.

(3) *Archivio della città di Torino*, Inventario, vol. I, numero 841, 1784, 21 agosto, « Testimoniali di Relazione della funzione per il collocamento della prima pietra ecc. ».

(4) Per l'architetto Pietro Bonvicini vedi: CHEVALLEY G., *Ville Piemontesi del XVIII secolo*, Torino, 1912, pag. 57; OLIVERO E., *La chiesa di S. Pelagia*, in « Rass. Municipale », Torino, n. 2, del 1932; BONINO A., *Il Barocco nel Cuneese*, in « Miscellanea Cuneese », Torino, 1930 (Bibl. S.S.S., vol. CXI, pagg. 137-139; SIMONA L., *Artisti della Svizzera Italiana in Torino e Piemonte*, in « Anzeiger », Rivista del Museo Nazionale Svizzero, Zurigo, 1933, pagg. 58 e 62; GABRIELLI N., *L'arte in Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, B.S.S.S., vol. CLVII, Torino, 1935, pag. 46.

capolavoro, che ricorda molto da vicino la parrocchiale dell'Assunta in Grignasco, eretta appunto dal Vittone.

La nostra chiesa è un luminoso ambiente esagonale coperto da cupola sormontata da lanternino con presbiterio e coro semicircolari e 4 cappelle laterali; sopra gli archi sorretti da lesene e colonne composite si aprono, legati da eleganti motivi a stucchi, ampi finestroni a ventaglio che appaiono pure all'esterno del tamburo che maschera la cupola. La decorazione interna è a due colori verzino e seppia, che bene armonizzano con gli stucchi bianchi (fig. 117).

L'esterno è a mattoni in vista, e appare particolarmente movimentato ed elegante a chi lo guarda da piazza Cavour (fig. 118).

Dopo il trasferimento della Maternità nella nuova sede, chiesa e convento divennero proprietà della Città di Torino. Qualunque sia la destinazione che possa essere data in futuro all'edificio, sarebbe opportuno che questa chiesa venisse riaperta all'ammirazione dei Torinesi e degli studiosi d'arte, così come è stato fatto in questi ultimi anni per le altre chiese conventuali di Santa Croce e di Santa Chiara.

All'interno, ripristinati gli altari e sostituite alcune vetrate dai colori vivaci potrebbe con poco onere essere restaurata. Demolite le chiusure in muratura delle porte, l'esterno non richiederebbe neppure di essere portato alla compiutezza dei particolari disegnati dal Bonvicini, che poco aggiungerebbero alla costruzione già così salda e aggraziata nel movimento delle sue due facciate, e così bella nella calda tinta dei suoi mattoni.

AUGUSTA LANGE.

RECENSIONI

H. Thümmler, *Die Baukunst des XI Jahrhunderts in Italien* in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte.* — III vol., Vienna, Schroll, 1939.

Per quanto riguarda il Piemonte, Thümmler si sofferma a considerare la chiesa romanica di S. Pietro in Acqui richiamandosi a quanto scrisse K. Porter il quale non poteva ancora studiare a fondo il monumento inquantochè a suo tempo esso era ancora quasi totalmente ricoperto da soprastrutture moderne di cui l'edificio è stato liberato durante i recenti restauri eseguiti dalla R. Soprintendenza ai Mouumenti.

H. Thümmler cerca di considerare diligentemente la datazione del monumento facendo raffronti con le chiese ravennati, quella di S. Salvatore in Settimo vicino a Firenze e Ogliate, senza tener sufficentemente conto però che l'antica S. Pietro risulta costruita direttamente sulle rovine di costruzioni romane che sono affiorate appena sotto al pavimento originario ed attuale, e che elementi romani e protoromanici si sono ritrovati nei resti di transenne della stessa chiesa e che ricordano elementi delle più primitive chiese cristiane

Per una precisa datazione non si può dimenticare che la chiesa di S. Pietro in Acqui ha similitudini costruttive con la Basse Oevre di Beauvais in Piccardia e con la cattedrale di Siracusa sorta coi suoi pilastri smussati nello stesso edificio romano da cui si nota la diretta generazione.

Stà di fatto che per precisare la datazione dei monumenti protoromanici e romanici del Piemonte occorre ancora procedere ad un più attento studio di quelle loro forme derivate dalla romanità che si mantennero più tenacemente nelle costruzioni più antiche e meno studiate del Piemonte, inquantochè vi sono difficoltà a sceverare le loro strutture aggiuntesi nel lavorio dei diversi secoli.

Il Thümmler passa poi a considerare la seconda cattedrale di Acqui dedicata a S. Guido riconoscendo in essa un grande progresso costruttivo, e con acuto senso di osservazione ne riscontra i legami con le architetture romaniche

della Normadia e specialmente con la chiesa Abaziale di Bernay che fn fra le prime costruzioni chiesastiche compiute sotto le direttive dell'abate architetto Gnglielmo da Volpiano con maestranze in gran parte italiane che costruirono inoltre sotto il suo ordine una lunga serie di superbe chiese monumentali in Francia, in Inghilterra ed in Germania ponendovi a capo specialmente monaci dell'abazia di Fruttuaria e delle loro dipendenze della valle padana.

Ma la cattedrale di S. Guido in Acqui deve trovare nna più precisa aderenza di disposizioni costruttive con la grandiosa chiesa abaziale di S. Benigno di Digione andata distrntta per erigere la costruzione trecentesca tntt'ora esistente, ma di cui restano le disposizioni absidali incastrate nel piano inferiore della famosa rotonda come pure si troverebbero probabilmente ancora in sito le precise disposizioni della cripta per quanto riguarda la testata della sua planimetria formata a T.

Su tale tema si potrà dimostrare la fondatezza dell'asserzione in nna prossima pubblicazione dello scrivente che documenterà come Guglielmo da Volpiano abbia portato oltr'alpe delle disposizioni architettoniche già formate in Piemonte, svilnppandole ulteriormente a servizio delle nnove esigenze dell'ordine monastico.

I rapporti della chiesa di S. Gnido di Acqni con Guglielmo da Volpiano restano ben chiariti considerando che detta chiesa e molte altre della diocesi Acquense dipendevano dall'ordine Fruttuariense che possedeva moltissime chiese d'oltr'alpe situate lnngo le strade di grande comnnicazione e che in Italia aveva possessioni lnngo la Valle del Po, a Fnrfa e Montecasino fino al Gargano.

Il Thümmler trova stnpefacente che a suo parere non siano le chiese dell'Italia settentrionale dipendenti da Clnny che si orientano verso il nnovo movimento di evolnzione architettonica, ma sia nna cattedrale che, a sno avviso, nnlla aveva a che fare con gli ordini monastici.

Ritengo che l'autore sia in errore su tale considerazione e non tenga sufficentemente conto che nel periodo intorno al millennio sovente si riscontra che i monaci benedettini potevano ridnrsi a vivere con la regola agostiniana nelle cattedrali.

Non è possibile dare un giudizio sull'architettura d'oltr'alpe e italiana del medio evo senza conoscere profondamente l'apporto delle istitnzioni monastiche beneventane e delle maestranze piemontesi gnidate da Guglielmo da Vol-

piano prima alla Sacra di S. Michele sul Pirchiriano, poi a Fruttuaria, e poi a S. Benigno di Digione considerando che il nostro abate architetto fu il più attivo capo dell'ordine cosidetto cluniacense.

H. Thümmler con la sua profonda capacità critica potrebbe apportare dei preziosi elementi di chiarificazione ricercando in Germania le documentazioni dell'opera svolta da Guglielmo da Volpiano e dai monaci fruttuariensi nei monasteri situati uella valle del Reno.

Salutiamo con viva cordialità lo studioso che non mancherà di apportare pazieutemente nuovi elementi culturali sui collegameuti costruttivi delle geuti italiche e germaniche nel medio evo.

Arch. Vittorio Mesturino

Tina Trossi Sella: *Il Castello di Gaglianico.* Biella, Sateb, 1940-XIX. Edizione fuori commercio di 300 esemplari numerati.

Vivo ed originale contributo alla storia biellese questo libro di Tina Trossi Sella, ricco di contenuto e d'intouazione.

Il castello di Gaglianico è come un immenso libro: chi lo visita, sempre trova nuove pagine da svelare agli amatori del bello. Ma nessuno, meglio di chi ha vissuto fra le vetuste sue mura, percorrendo più volte al giorno la interminabile fuga delle sue sale, esplorandole palmo a palmo per scoprire un affresco od un'epigrafe, può rivelare tante vicende del suo passato. La contessa Tina Trossi Sella ha vissuto e vive anche questa vita.

Il libro è un'esposizione serena ed imparziale della storia dello sviluppo edilizio del castello e delle fortunose vicende dei suoi Signori. Si apre con una lucida introduzione ed opportune note e documenti inediti raccolti in appendice, dichiarano le ragioni storiche e soggettive della narrazione. Vediamo così in sintesi rapidissima passare davanti alla nostra mente otto secoli di storia del suggestivo maniero, definito dai nostri padri il *castello maledetto,* per le angherie colà sopportate durante il triste periodo della prima dominazione francese.

In origine il castello di Gaglianico fu una semplice torre appartenente ai Conti di Cavaglià e passata più tardi ai Vescovi di Vercelli. Attorno a quella torre primeva, si sviluppò

il castro che fu dei nobili della Torre di S. Germano, dei De Tarditis, dei Leria, dei Challant, dei Bertodano, degli Spina di Bellentre e degli Scaglia. Ma il periodo migliore del suo sviluppo coincide indubbiamente con l'età aurea dell'arte italiana, precisamente quando passò in proprietà a Sebastiano Ferrero, cancelliere di Lodovico XII e tesoriere generale del ducato di Milano.

Il Ferrero chiamò a Gaglianico artisti lombardi e francesi per la riedificazione del castello e per ornarlo decorosamente. Inaugura la nuova rocca nel 1510 Carlo d'Amboise, come ci attesta la lapide in travertino tuttora esistente a Gaglianico « *Monseigneur de Chaumont/Charles d'Amboise Grand maistre de France/m'a fondé/1510* » e da quell'epoca il maniero s'ingemma dei freschi della cappella recentemente tornati alla luce, raffiguranti due castelli dei d'Amboise a sfondo delle vangeliche scene della Annunciazione e del Presepio. Importanti opere di scultura, delle quali tuttora rimane a Gaglianico un monumentale camino di Giorgio de Braschis, il celebre « *magistro lapicidae* » del Duomo milanese, vennero eseguite. Risulta infatti dagli « *Annali del Duomo di Milano* » che il Luogotenente generale di Francesco I di Francia Odetto di Foix, il Lautrec, dà ordine ai fabbricieri del Duomo (26-VI-1516 e 13-VII-1517) di concedere al Braschis dapprima una licenza di due mesi e poi di sei per recarsi a Gaglianico, Vescovado di Vercelli, ad ultimare lavori della sua arte.

Morto Sebastiano Ferrero (1519), il castello passò al nipote Filiberto Ferrero Fieschi. In quest'epoca il maniero assume importanza notevole; la sua storia diventa movimentatissima; è un succedersi di invasioni e di quartieramenti di truppe francesi, tedesche, spagnole che hanno lasciato numerose iscrizioni incise sui muri in quella caratteristica grafia gotica corsiva del sec. XVI. Queste iscrizioni, specie quelle dell'oratorio, meriterebbero un accurato studio e so che se ne sta occupando un chiarissimo cultore della storia vercellese, il prof. Don Giuseppe Ferraris.

Sulle vicende delle fortificazioni di Gaglianico, Tina Trossi Sella ha portato notevoli contributi; qui merita di essere segnalato l'ordine — prontamente eseguito dalle Comunità Biellesi — del Principe Tomaso di Savoia (1641) di rifare le fortificazioni, per ovviare alle scorrerie del nemico nel Biellese.

Furono questi gli ultimi baluardi e terrapieni che vide Gaglianico. Nei secoli successivi il castro, pur conservando l'impronta del maniero, diventa una villa signorile. Non più

spalti, nè fossati: spianato il terreno circostante, vengono tracciati da Andrea Le Nôtre (1613-1700), il famoso architetto di Villa Ludovisi, viali di ippocastani, labirinti di mirto e di bosso. Le logge del cortiletto si adornano di vasi di garofani dal colore di fiamma: i famosi garofani di Gaglianico che la Contessa di Masino con tanta ammirazione ricorda nelle sue lettere. Gaglianico diventa così la regale dimora di Ippolita Cristina di Savoia, figlia di Carlo Emanuele II e della bellissima Trecesson.

La contessa Trossi rievoca poi gli ultimi trapassi che segnano la decadenza del castello. Brevemente accenna ai minuti e coscienti restauri che ritornarono il maniero al suo antico splendore e le opere intraprese per consolidare i pericolanti muri, opere queste veramente grandiose che meritano la riconoscenza di tutti gli studiosi e degli amatori del bello per aver salvato da sicura rovina il più importante, certamente, dei castelli piemontesi.

L'opera, stampata in modo altamente commendevole dalla S.A.T.E.B. di Biella, in caratteri bodoniani, a ricordo del centenario del grande Maestro dell'arte della stampa, si orna di pregevoli fotografie e di araldici disegni. Belle tavole in rotocalco e in quattrocromia adornano il volume e costituiscono un pregevole materiale per i cultori della storia dell'arte.

La contessa Trossi Sella, che per le sue benemerenze a vantaggio della pubblica istruzione è stata insignita della medaglia d'oro dei benemeriti dell'Educazione nazionale, ha dato con questo libro un ben prezioso contributo alla nostra storia locale, e si è aggiunta un nuovo merito, specie verso Biella ed il Biellese.

PIERO TORRIONE.

G. FIOCCO. *Risarcimento storico di G. B. Crosato.* Estr. dagli « Atti del R. Istituto Veneto ». Sc. L. e A. T., 94, 1934-35.
— *Giambattista Crosato pittore di Casa Savoia.* Venezia, « Le Tre Venezie », 1941.

GIOVANNI BATTISTA CROSATO IN PIEMONTE

Non esisteva ancora un lavoro completo sul Crosato, pittore veneziano del '700 che lavorò anche in Piemonte, e per i Savoia, e che ai suoi tempi ebbe buona fama, perciò giungeranno gradite agli studiosi le due pubblicazioni che dob-

biamo al prof. G. Fiocco, delle quali la seconda è lo sviluppo completo di quanto era anticipato nella prima.

Sul Crosato parecchie incertezze, ed alcuni errori correvano ancora in pubblicazioni anche recenti. Si ignorava la data precisa della sua nascita e della sua morte: stilisticamente lo si definiva come un tiepolesco, e questa era una grave incomprensione della sua arte.

Un primo merito delle recenti ricerche di Fiocco fu quello di aver stabilito che il Crosato essendo morto nel 1758 (e non nel 1756) all'età di 72 anni, deve essere nato nel 1686 se non nel 1685, e non nel 1697 come si credeva. Non era dunque contemporaneo di G. B. Tiepolo, ma di circa dieci anni più anziano.

Purtroppo nulla ci rimane delle sue opere giovanili, e nemmeno di quelle della sua maturità compiute a Venezia, quelle di Santa Maria dei Servi (eseguite nel 1729 quando aveva già 43 o 44 anni) dell'Oratorio del Crocifisso di Santa Marcuola, ecc., per modo che nulla possiamo sapere della sua formazione artistica, dei suoi maestri, delle influenze avute nell'ambiente artistico veneziano. Egli compare a Torino verso il 1731 quando la Palazzina di Stupinigi era finita e vi si erano chiamati a decorarne l'interno oltre i fratelli Valeriani e Andrea van Loo, anche il Crosato, molto probabilmente su indicazione del Juvarra (a proposito del quale ricordiamo che sempre là dove l'architetto messinese aveva eretto chiese o palazzi, da ogni parte d'Italia furono invitati i migliori fra i pittori a dipingervi affreschi o pale d'altare; chi li rintracciava e li indicava? Juvarra). Così il Crosato eseguì nell'anticamera dell'appartamento del Re, l'affresco della volta con « Il Sacrificio d'Ifigenia »; nel soffitto della anticappella di S. Uberto, gruppi di cacciatori e pastori (le architetture sono di G. B. Alberoni); nel soffitto del braccio a sinistra dell'atrio centrale, il Trionfo di Fetonte (anche qui collaborandovi l'Alberoni) e quattro ovali con le Stagioni oltre ad altri piccoli scomparti con nature morte.

Da un documento riportato nei manoscritti inediti di Vesme risulta che nel marzo 1733 fu pagato per aver dipinto un quadro di sottofornello, quattro laterali di finestre, due porte ecc., nel Nuovo Appartamento di S. M. al Palazzo Reale di Torino. Il paracamino (con Venere nella officina di Vulcano) è tuttora conservato nell'attuale spogliatoio della Regina. E circa lo stesso anno passò a lavorare alla Villa della Regina dove di lui sono gli affreschi

sottostanti alle loggie del grande salone centrale, rappre-presentanti le Quattro Stagioni con putti.

Ritroviamo il veneziano a Torino circa il 1740 (mancano qui documenti precisi) chiamato dai monaci della Consolata a dipingere la cupola. Di quest'opera, la tradizione antica dice che il disegno sarebbe stato dato da Giuseppe Bibbiena. Comunque chi affrescò, fu il Crosato collaborandovi il già menzionato Alberoni; e del veneziano sono i deliziosi cori angelici entro le balconate, con alati angioli a cavalcioni delle nubi, e gli otto medaglioni con scene della vita della Vergine. questi un po' troppo restaurati dal Gonin. Sempre alla Consolata, altri affreschi di Crosato troviamo nelle due retrosacrestie (male da altri attribuiti al Milocco) e in un andito annesso.

A Torino vediamo ancora citato l'affresco col Trionfo della Trinità nella volta del secondo altare a sinistra della chiesa dell'Immacolata Concezione (ora dell'Arcivescovado) che è un mirabile lavoro.

E a Pinerolo, nella chiesa della Visitazione, cappella di S. Francesco di Sales, affreschi relativi al Santo e alla Beata di Chantal, datati 1740 e documentati. Furono pagati 450 lire piemontesi.

Ancora nel Palazzo Reale di Torino, è del Crosato un soffitto rappresentante le quattro parti del mondo (non le quattro stagioni), opera documentata del 1742. Scomparsi invece sono gli affreschi a Torino nella distrutta chiesa dei SS. Marco e Leonardo, citati dal Bartoli, e quelli che decoravano i soffitti di un appartamento del palazzo Birago di Borgaro (ora M.sa Della Valle) (1) e infine gli affreschi nella chiesa dei Cistercensi o di S. Andrea a Chieri (distrutta). A completare la lista di quanto operò il Nostro in Piemonte sarebbero ancora da citare i cartoni che egli diede per la fabbrica degli arazzi, a proposito dei quali il Fiocco corregge quanto ne aveva scritto il Telluccini, e il suo intervento, invocato, a dare un giudizio sugli affreschi che Pietro Antonio Pozzi aveva eseguito al Santuario di Vicoforte (Mondovì). Dopo tale giudizio che fu sfavorevole, il lavoro del Pozzi fu distrutto ed altri artisti vi subentrarono. Questo fatto dimostra quale reputazione avesse allora acquistato il Crosato in Piemonte.

Dal 1736 (data accertata) al 1740 — poi dal 1743 circa

---

(1) Anche per questo palazzo Juvarra aveva dato disegni, nel 1716.

fino alla sua morte, il Nostro lavorò a Venezia e nel Veneto, ma di questi periodi non è luogo qui di occuparci e rimandiamo al testo e alle ilustrazioni del volume definitivo di Fiocco.

Piuttosto dobbiamo domandarci quale è l'importanza dell'arte di questo pittore. Secondo il nostro autore, Crosato « va considerato il primo della maniera nuova... che doveva avere il suo massimo sviluppo nel Tiepolo maturo. Ma non senza passare attraverso il Crosato ».

Qui ci si permetta un'osservazione. Indubbio è che Crosato non è un tiepolesco, come fu scritto erroneamente. Se qualche analogia si può riscontrare fra i due, ciò dipende dal tempo in cui vivevano, dall'ambiente artistico, da tradizioni comuni, e anche dagli insegnamenti che potevano entrambi trarre da certi loro predecessori o quasi contemporanei come il Piazzetta, il Bencovich, S. Ricci, ecc. e per il Crosato specialmente l'Amigoni. Ma Tiepolo inizia la sua vasta multiforme opera nel 1716 all'Ospedaletto, lo seguiamo in un gruppo cospicuo di opere certamente giovanili, nel 1726 lo troviamo invitato a lavorare al Duomo di Udine e qualificato nel documento come « pittore celebre e chiaro ». Subito dopo o quasi contemporaneamente, lavora agli affreschi (sempre ad Udine) del palazzo dell'Arcivescovado che sono il primo suo più vasto ciclo pittorico in casa privata. Era allora nell'età di circa trent'anni. La sua maturità s'inizia poco dopo e con quella da Milano a Bergamo, da Venezia, Vicenza e Würzburg, a Madrid è una catena continua di capolavori per i quali non aveva più nulla da imparare da nessuno: poteva invece insegnare a tutti, come insegnò, in Italia e all'estero.

Dunque, se pur Crosato è nato dieci anni prima, della sua attività fino ai suoi quarant'anni passati nulla possiamo giudicare, come si è già detto, e nessun confronto possiamo fare col Tiepolo.

Ed infine (pag. 49) leggiamo « Il Crosato ci appare da un capo all'altro della sua attività, indipendente (dal Tiepolo), originale e sicuro come sempre capita agli artisti di più spontaneo talento, in modo da permetterci di concludere che, data la precedenza dell'uno sull'altro, se si dovesse parlare davvero di influenze, queste dovrebbero piuttosto andare a vantaggio del Crosato che del Tiepolo; al quale ad ogni modo il Crosato si affianca nella maniera più palese e più degna ».

Che l'ultima parte di questa citazione sia da accettarsi

senz'altro è fuori discussione. Ma che qualche influenza di Crosato su Tiepolo sia accertabile, ci pare debba, ancor venire sottoposto ad un esame spassionato.

A parte queste riserve che non abbiamo potuto tacere, dobbiamo essere grati, noi piemontesi, al Prof. Fiocco che ci ha illustrato un artista che fu chiamato e che fu poi meritatamente apprezzato nel nostro paese. Perciò chi voglia rendersi conto dell'impressione che i suoi lavori fecero allora sul pubblico e sugli artisti, del buono che questi ne trassero, leggerà con diletto e con frutto il volume che abbiamo presentato, opera di uno studioso che è un profondo conoscitore dell'arte veneziana.

L. Rovere.

Direttore Responsabile: Mario Chiaudano

Torino 1942-XX - Tip. Collegio Artigianelli - Via Juvara, 14

1

1. Aosta - Scavi nel teatro romano — 2. Aosta - Liberazione delle mura tra la porta pretoria ed il teatro.

3. Aosta - Liberazione delle mura nei pressi della porta Pretoria.

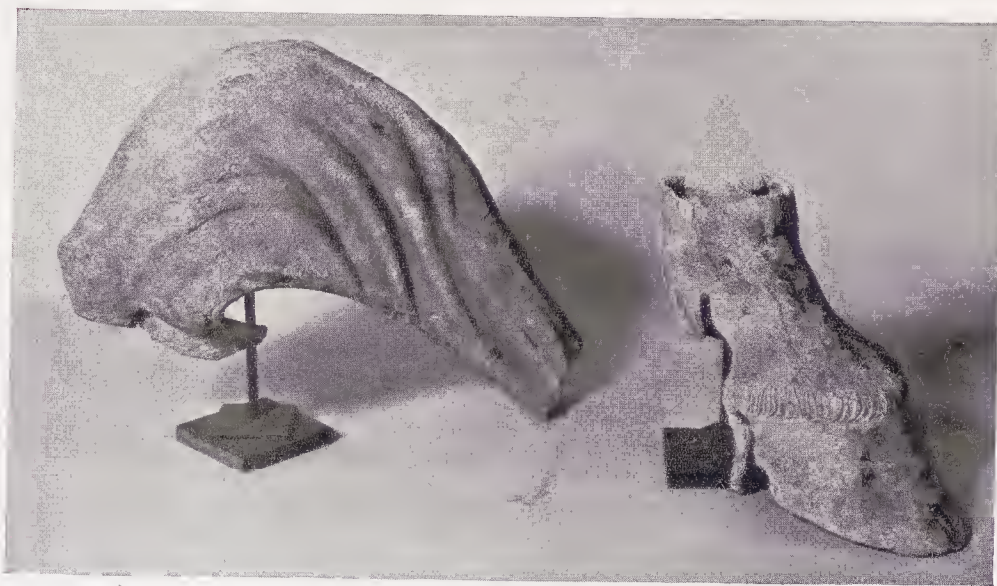
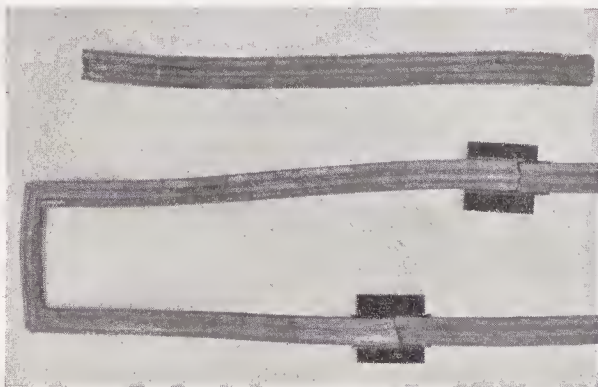
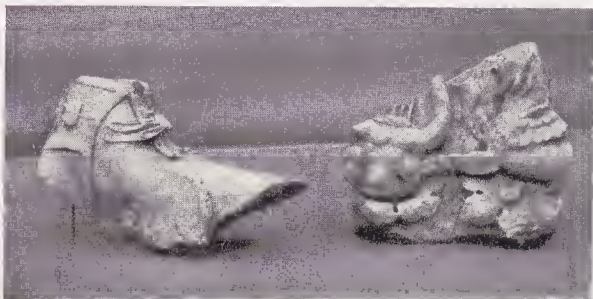
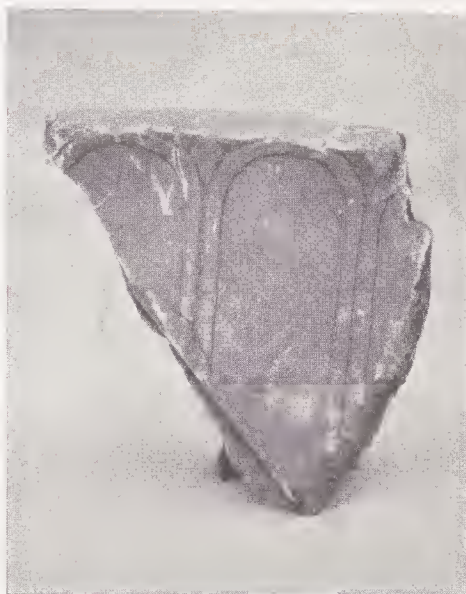
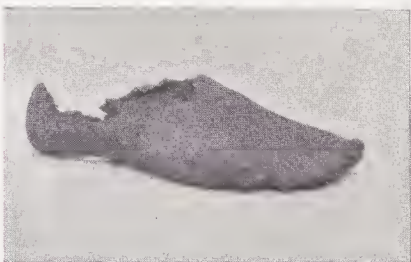
4. Donas - Tratto della via romana ed arco dopo i recenti restauri e lavori.

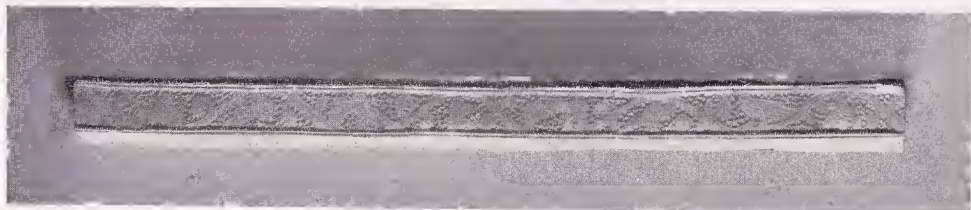
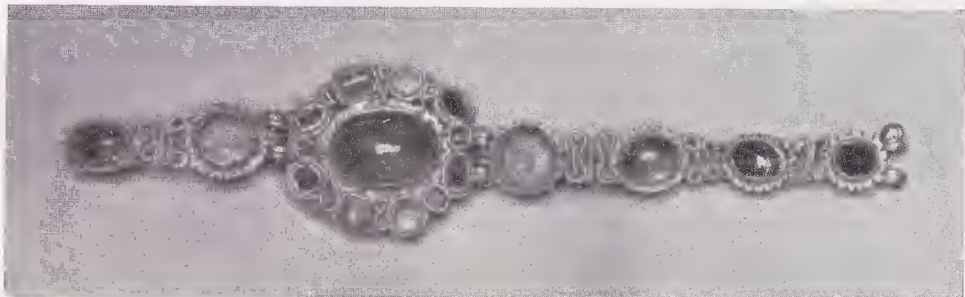
5

6

5. Susa - Scavi nel castello di Adelaide (3a campagna) — 6. Libarna - L'anfiteatro.

7

8

Da un antico pozzo in via San Cristoforo a Vercelli:
7. Braccio colossale di auriga in bronzo — 8. Coda e zampa di cavallo in bronzo dorato.
Museo Leone - Vercelli.

Da un antico pozzo in via S. Cristoforo a Vercelli:
9. Cornici in bronzo, particolare — 10. Piede di Vittoria alata e frammento di altorilievo in marmo — 11. Braccio di statua colossale in marmo — 12. Fregio angolare di basamento in marmo. — 13. Lesena scanellata in rosso di Verona.
Museo Leone - Vercelli.

Da un antico pozzo scoperto nel 1880 a Vercelli al Campo della fiera: 14. Mascella di cavallo in bronzo — 15. Piede di statua colossale in bronzo dorato — 16. Frammento di fontana in marmo. *Museo Leone - Vercelli* — 17. Da scavo per la piscina del Dopolavoro: Urnetta cineraria. *Museo Leone - Vercelli* — 18. Da scavi in via Laviny: Statuetta di Giove in bronzo. *Propr. priv. - Vercelli.*

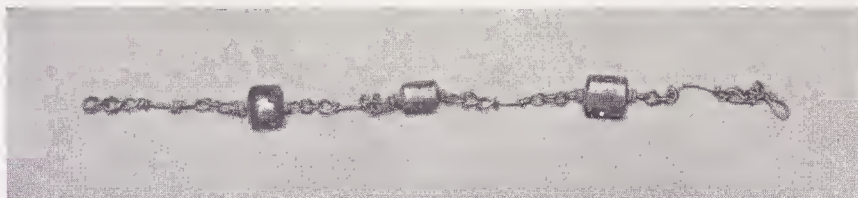
19

20

21

22

Tesoro di Desana:
19. Braccialetto d'oro lavorato a traforo — 20. Calco del braccialetto con lo sviluppo delle raffigurazioni e degli ornati — 21. Braccialetto d'oro a segmenti snodabili ornato di filograne e di gemme — 22. Braccialetto d'oro adorno di rubini e di smeraldi incassati. *Museo Civico - Torino*.

23

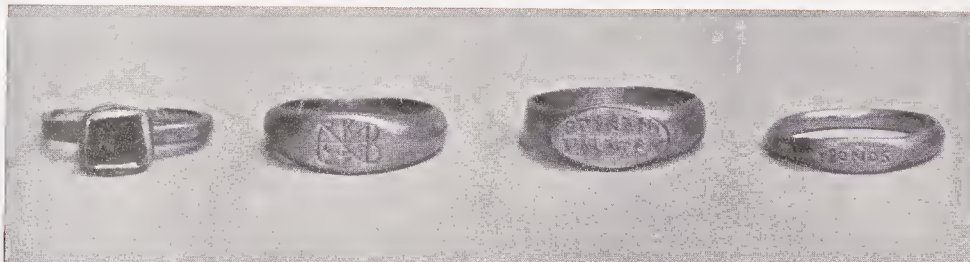
24

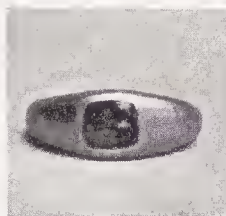
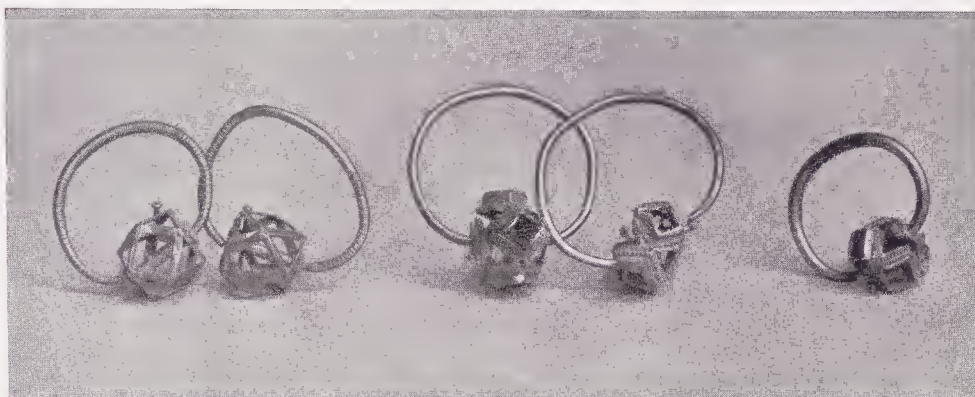
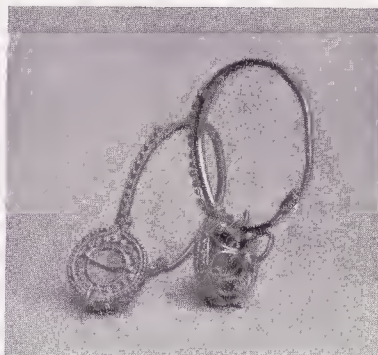
25

Tesoro di Desana:
23. Collana d'oro ornata di gemme — 24. Calco della gemma più grande che reca inciso un busto di donna — 25. Catenina d'oro ornata di smeraldini cilindrici.
Museo Civico - Torino.

26

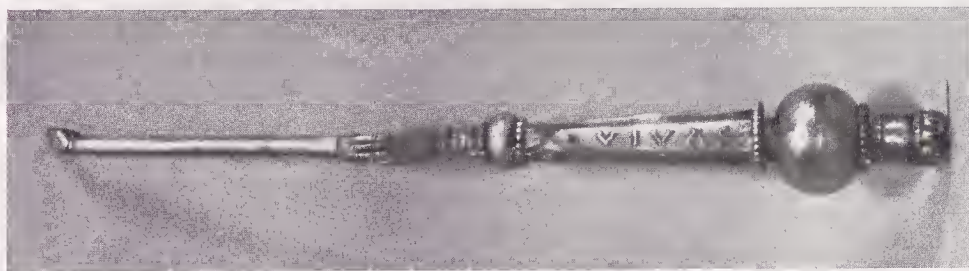
27

Tesoro di Desana:
26. Vasetto d'oro ornato di un seminato di ametiste — 27. Fibula d'oro del tipo a croce latina. *Museo Civico - Torino.*

28

29

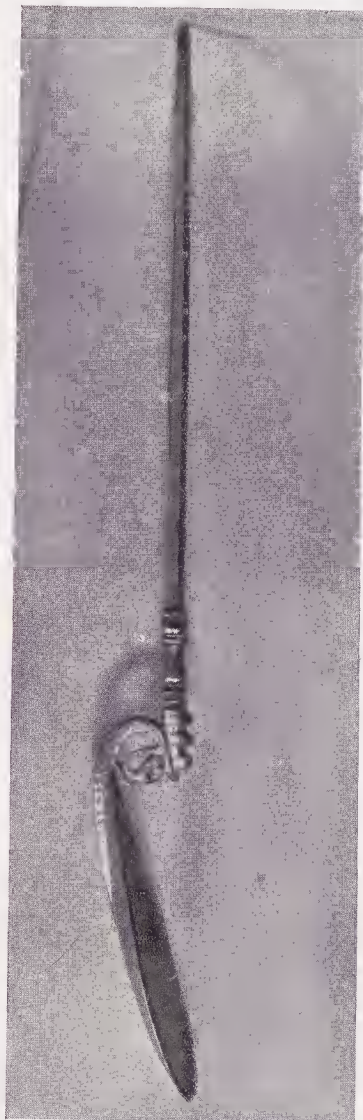
30

31

32
33

34

Tesoro di Desana: 28-29-31-34. Anelli ed orecchini d'oro — 32. Crocetta d'oro.
Tesoro di Desana(?): 30. Anello d'oro ornato di smeraldino inciso.
Da Borgomasino: 33. Orecchini d'oro del tipo a canestrello.
Museo Civico - Torino.

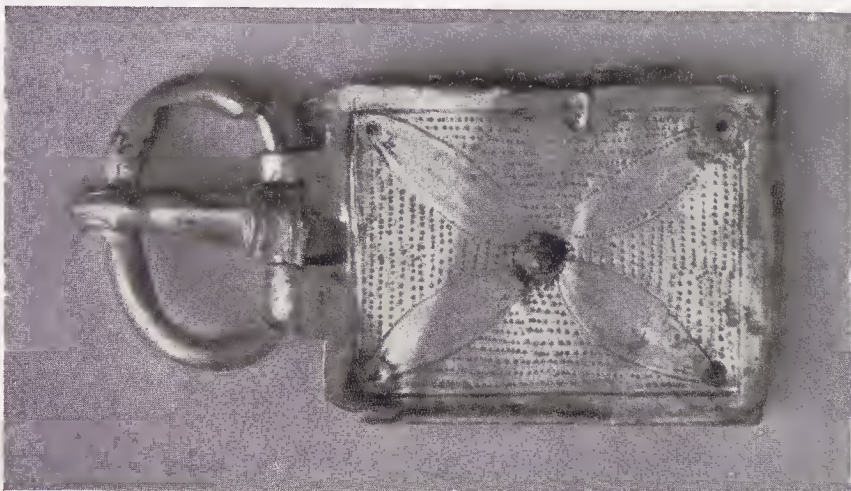
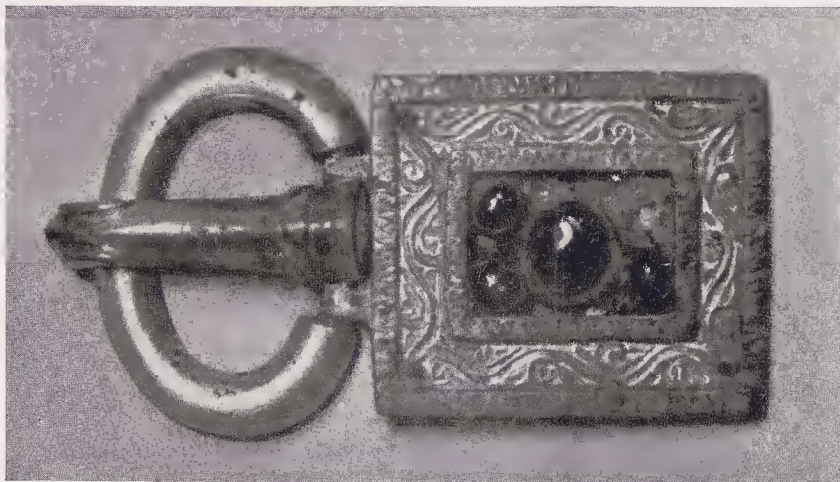
35

36

Tesoro di Desana:
35. Fibbie di bronzo ricoperte di lamine d'oro ornate di pietre e vetrini multicolori — 36. Nettaorecchi in argento con iscrizione ed ornati incisi e niellati.
Museo Civico - Torino.

Tesoro di Desana:
37. Ligule in argento con monogramma e simboli incisi e niellati.
Museo Civico - Torino.

38

39

Tesoro di Desana:
38. Ligula in argento in parte dorato e con ornati a cesello e niellati.
39. Cucchiaio in argento con iscrizione ed ornati incisi e niellati.
Museo Civico - Torino.

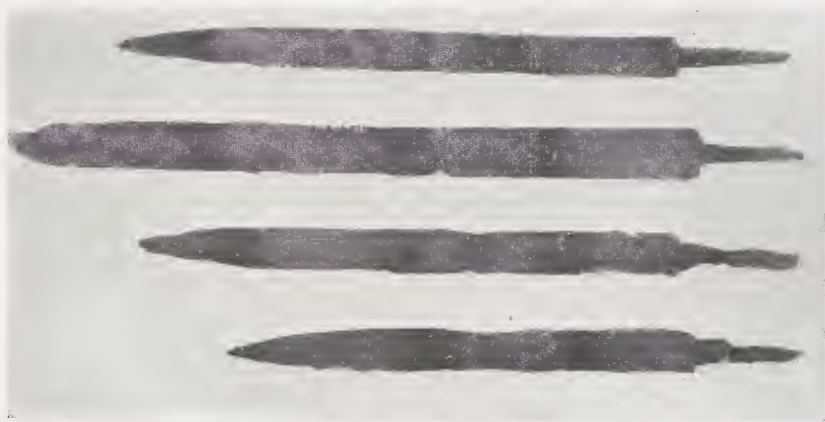
Tesoro di Desana:
40. Cucchiai in argento in parte dorato e con ornati ricavati a cesello e niellati.
Museo Civico - Torino.

41

42

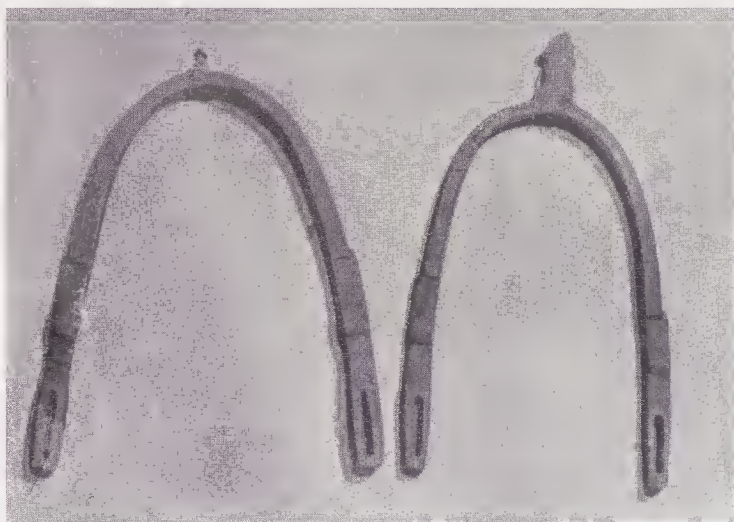
43

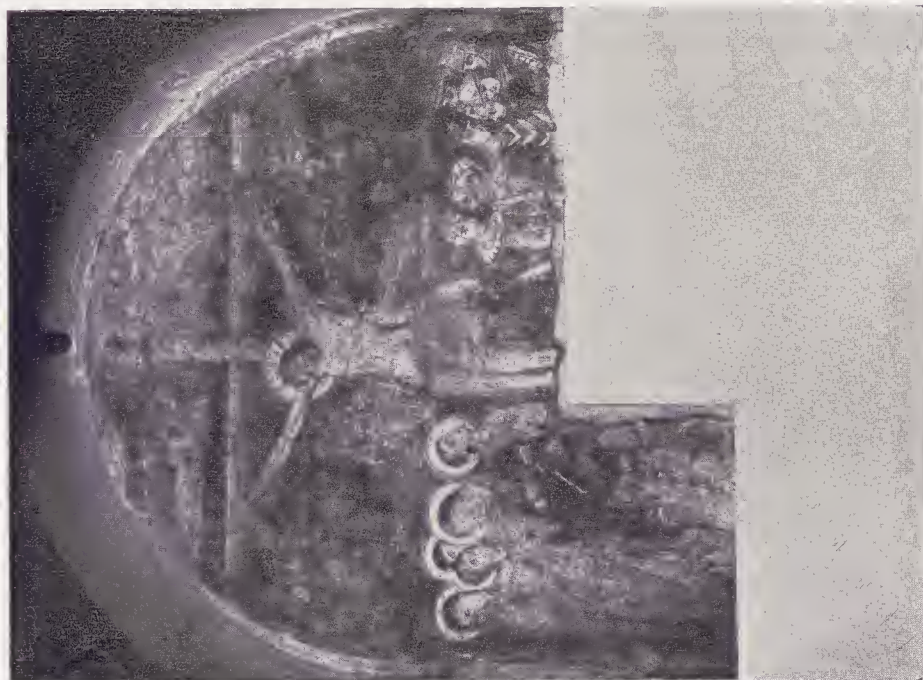
Tesoro di Desana:
41. Fibbioni da cintura in argento con placca ornata di fiori e di punti incavati e di granate — 42. Fibbione in argento in parte dorato con placca lavorata a cesello e niellata — 43. Fibule in argento del tipo a croce latina.
Museo Civico - Torino.

Cimitero longobardo, regione Boatera, Carignano:
44. Freccie, martello scure, forbice e coltelli.

Cimitero longobardo, regione Boatera, Carignano:
45. Fibbie di cinturoni e frammenti di scudiccioli, placche ecc.

46. Cimitero longobardo, regione Boatera, Carignano. Tipi di vasi in terracotta.
47. Cimitero romano, regione Valdoch, Carignano. Coppa di vetro floristellata.

48

49

50

Cimitero longobardo, regione Valdoch, Carignano:
48. Spade e scramasax — 49. Fibbia di cinturone in brónzo
50. Speroni di bronzo.

51. Pittore del principio del xiv sec. Crocifissione
Affresco. *Sacrestia del Duomo di Novara.*

52. Gesù Crocifisso e San Giovanni Evangelista.
Particolare dell'affresco precedente.

53. Giacomo Jaquerio. L'apostolo S. Giacomo minore.
Casa parrocchiale. Avigliana.

54. Giacomo Jaquerio. Profeta. Affresco.
Chiesa di S. Antonio di Ranverso.

55

56

55. Santo Sepolcro in terracotta dipinta. *Chiesa di S. Maria della Scala. Moncalieri.*
56. Santo Sepolcro. 1433. *Duomo di Friburgo in Svizzera.*

57

58

57-58. Santo Sepolcro di Santa Maria della Scala di Moncalieri. Particolari.

59

60

59. Santo Sepolcro. *Convento delle Suore Cistercensi di Maigrauge. Friburgo in Svizzera* — 60. JACQUES DE BAERZE. La Deposizione. Particolare dell'ancona in legno scolpito per l'abbazia di Champol. *Museo di Digione.*

61. Cristo nel Sepolcro
Da Gressan presso Aosta.
Museo Civico - Torino.

62. Cristo nel Sepolcro.
Particolare di Santo Sepolcro
Suore Cistercensi. Friburgo.

63. Maestro Piemontese. 1469. Annunciazione.
Santuario dell'Annunziata. Chieri.

64. Iscrizione a lato dell'Annunciazione.
Santuario dell'Annunziata, Chieri.

65. Amedeo di Savoia marchese di San Ramberto.
Collezione privata.

64: Brizio - L'Annunziazione.

65: Cerrato - Due medaglie.

66

67-68

69-70

71-72

73-74

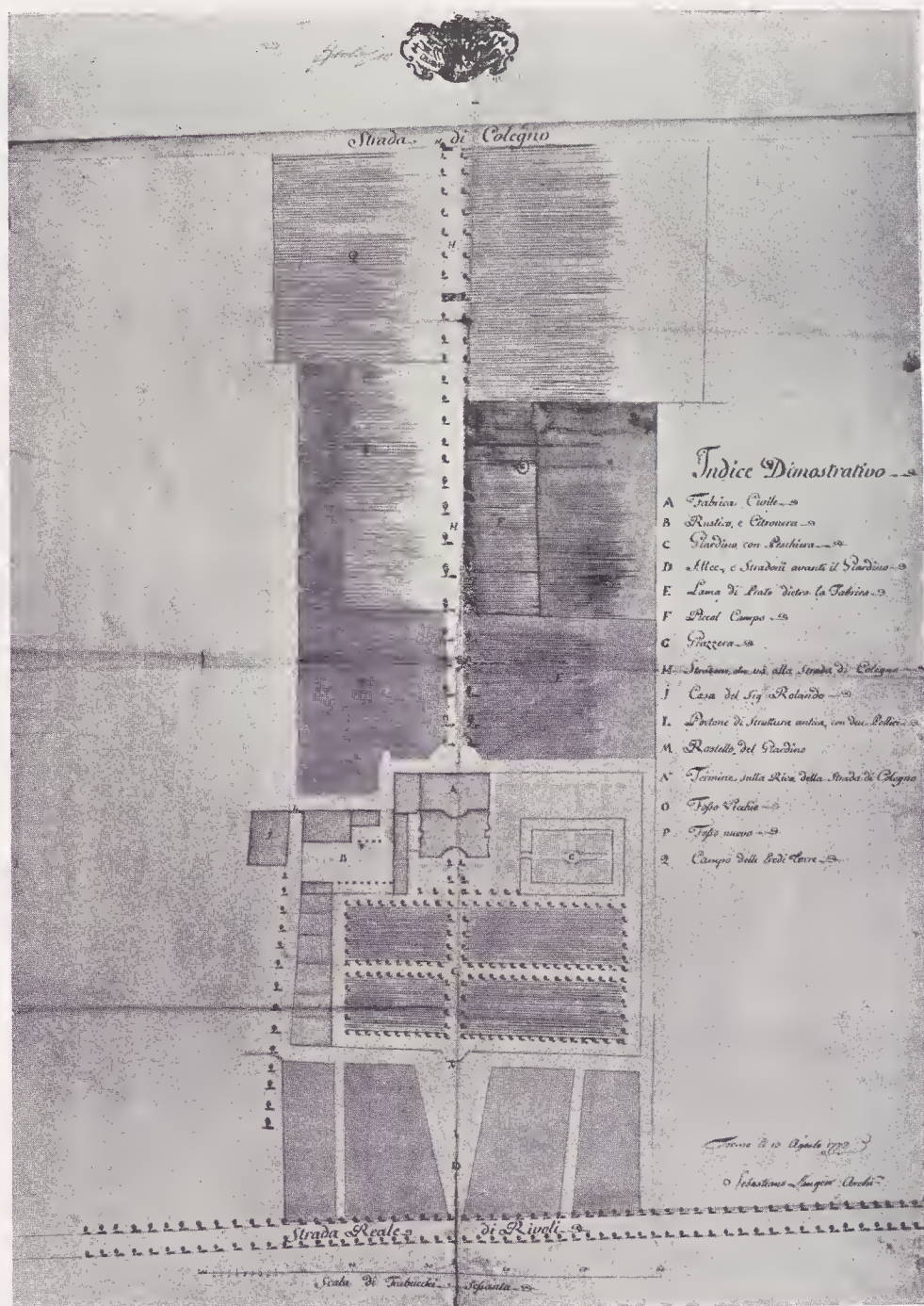
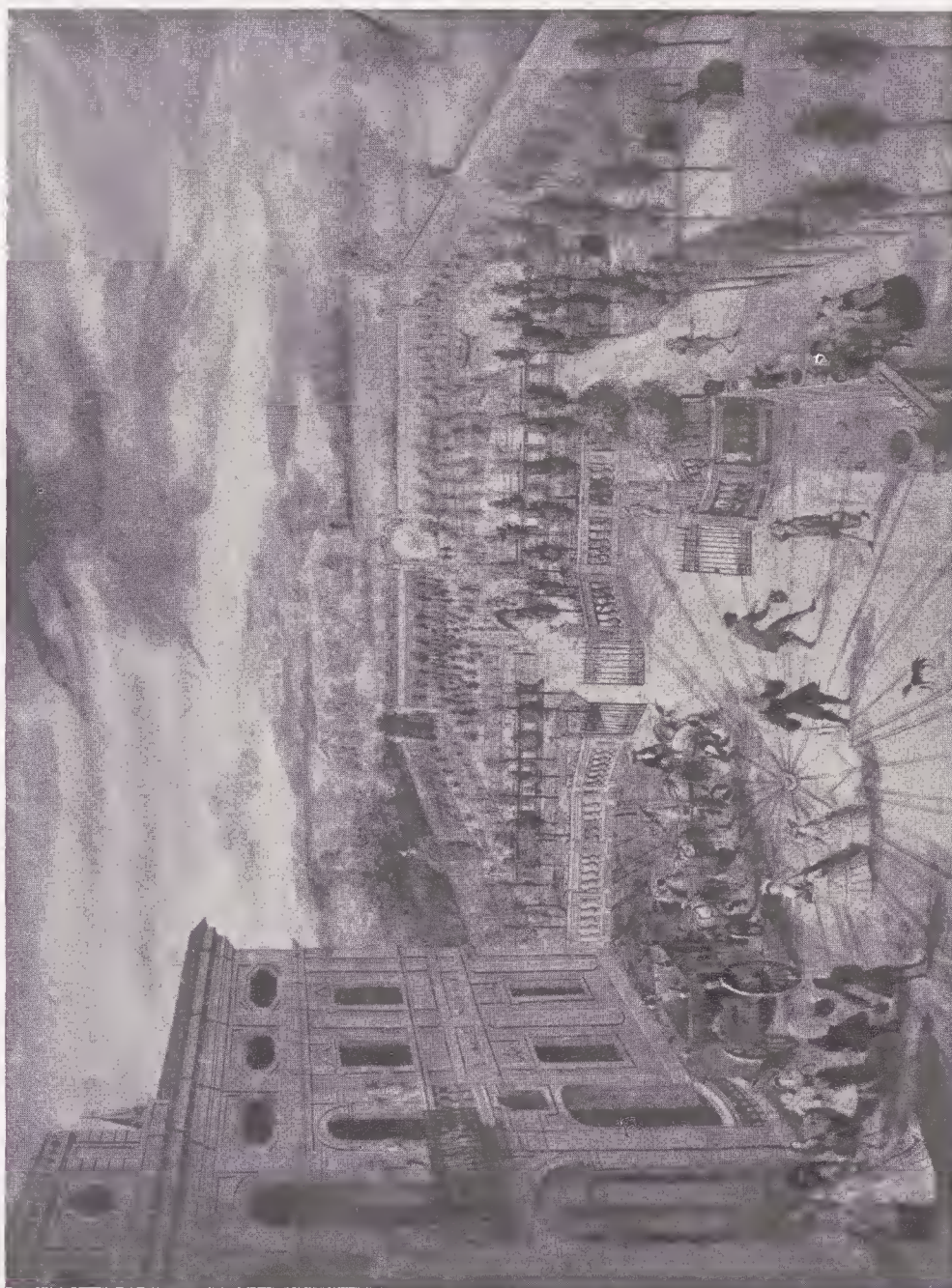
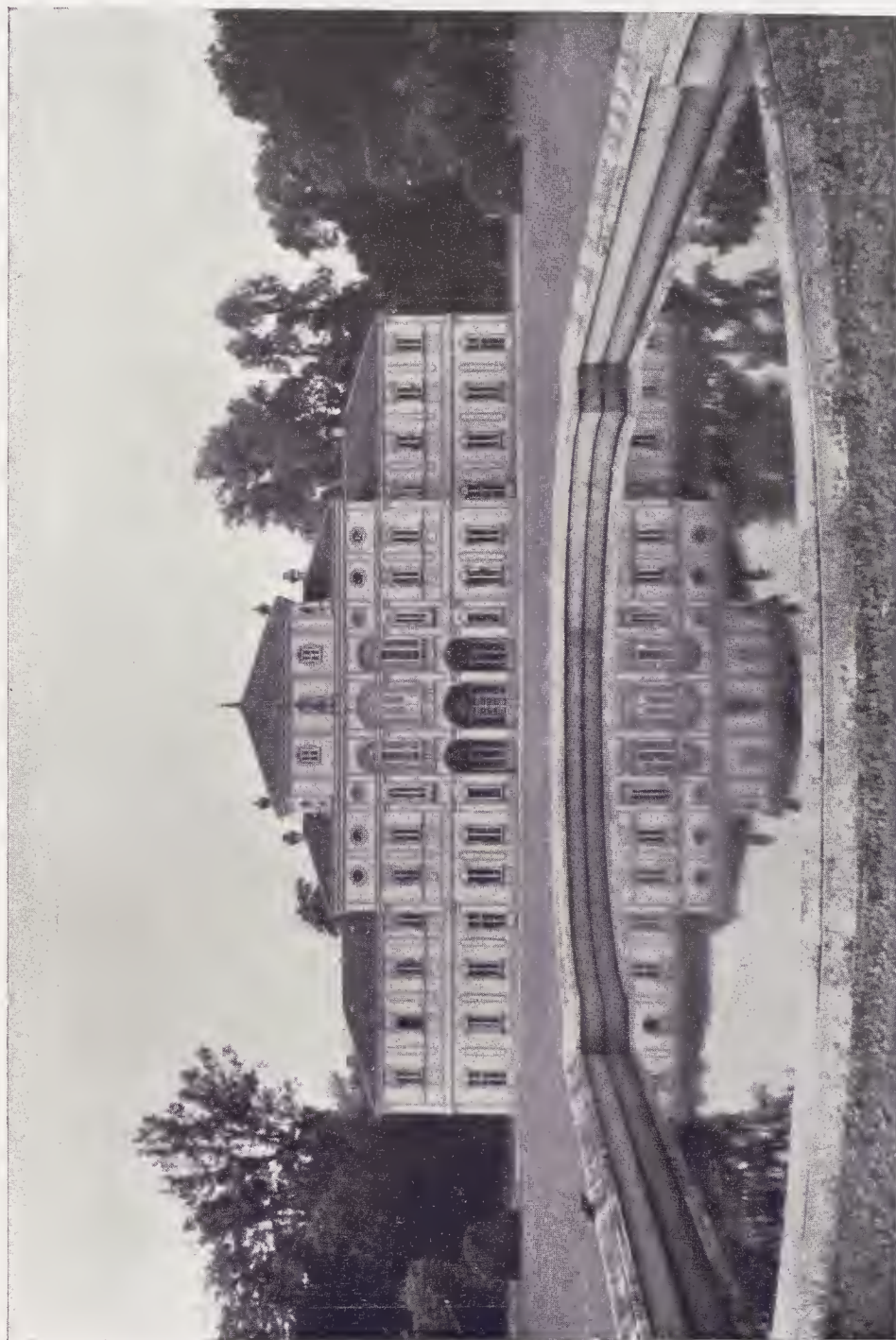
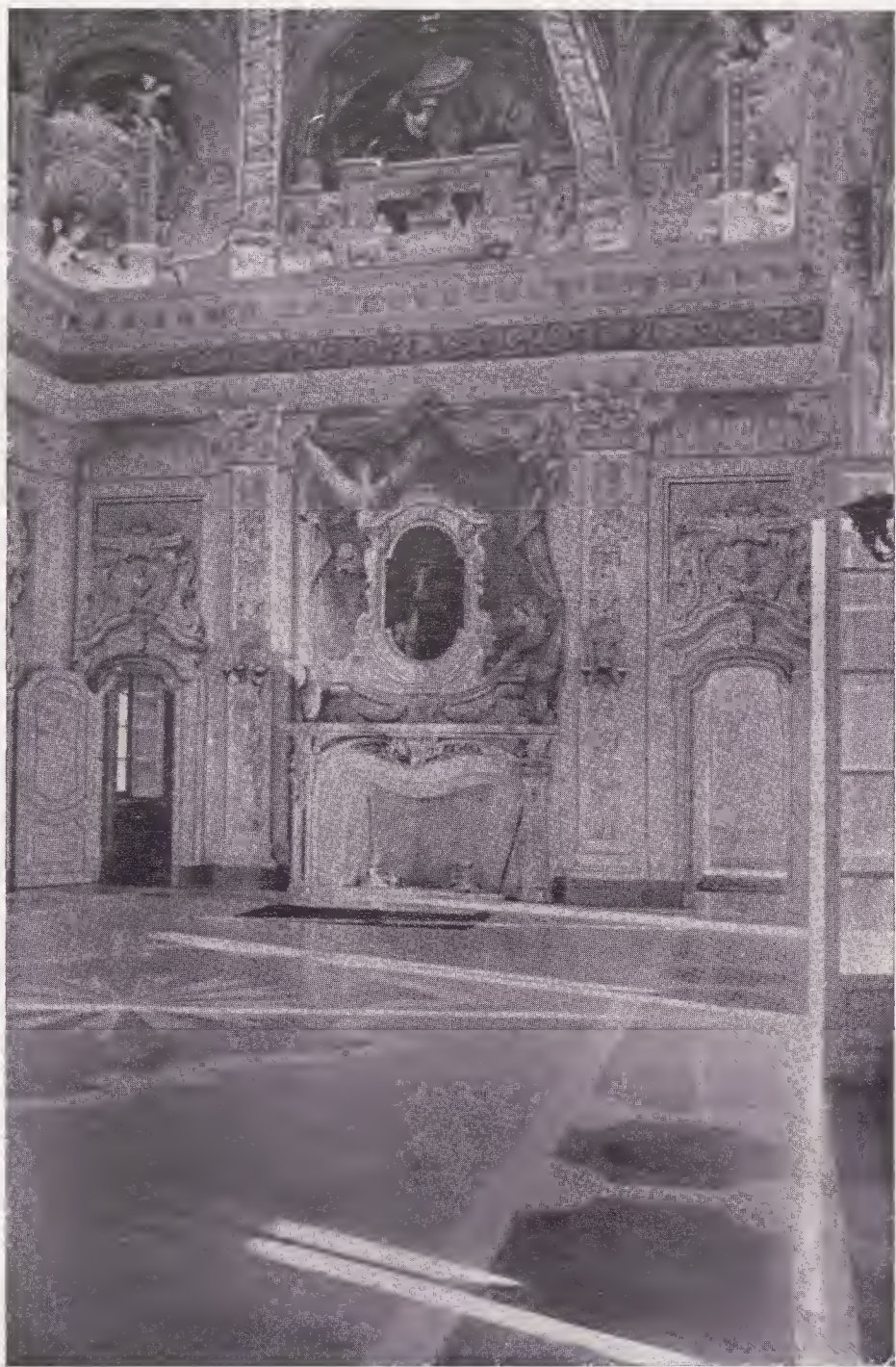
75-76

77

78

79

66. Testamento del cieco Fr. Bazzano con il sigillo di frate Michele Ghisleri del Bosco (poi Pio V) — 67-77. Sigilli di frati domenicani e di laici casalesi per i due testamenti del Bazzano. *Archivio notarile di Casale Monferrato* — 78-79. Medaglie di Amedeo di Savoia marchese di San Ramberto.

66-67: ALBENGA - Sigilli di frati. 78-79: CERRATO - Due medaglie.

80. Mappa dei terreni e dei fabbricati de La Tesoriera nel 1772.
Archivio Arborio di Sartirana.

81. Re Vittorio Amedeo II in visita alla Tesoriera. 1715. Guazzo.
Collezione del conte Cesare di Rosignano. Torino.

82. La Tesoriera dopo i recenti restauri ordinati dall'A. R. Amedeo di Savoia, duca di Aosta.

83. Iacopo Maggi. Il salone centrale della Tesoriera.

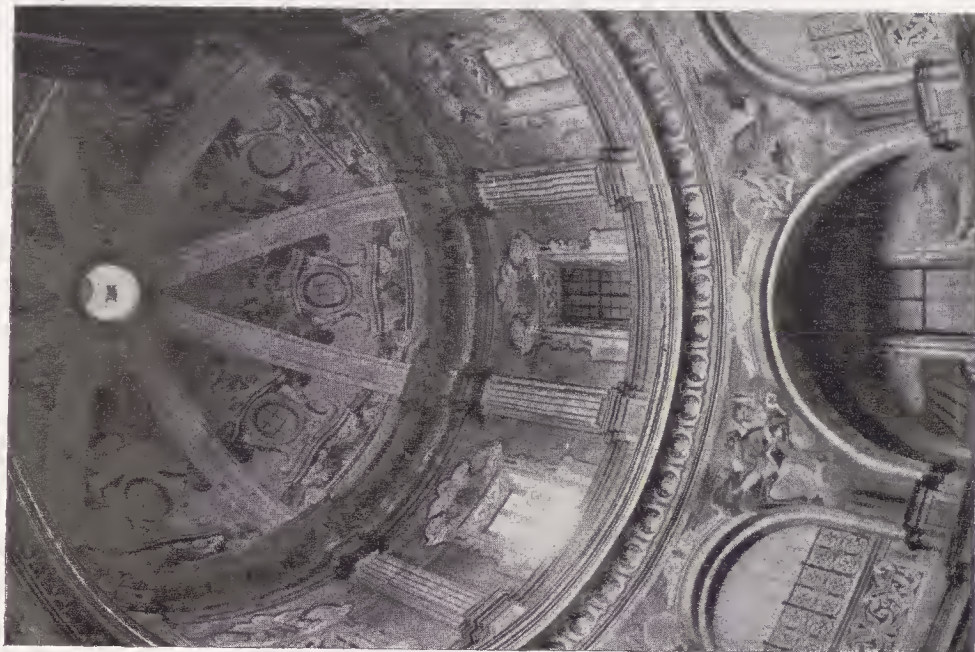
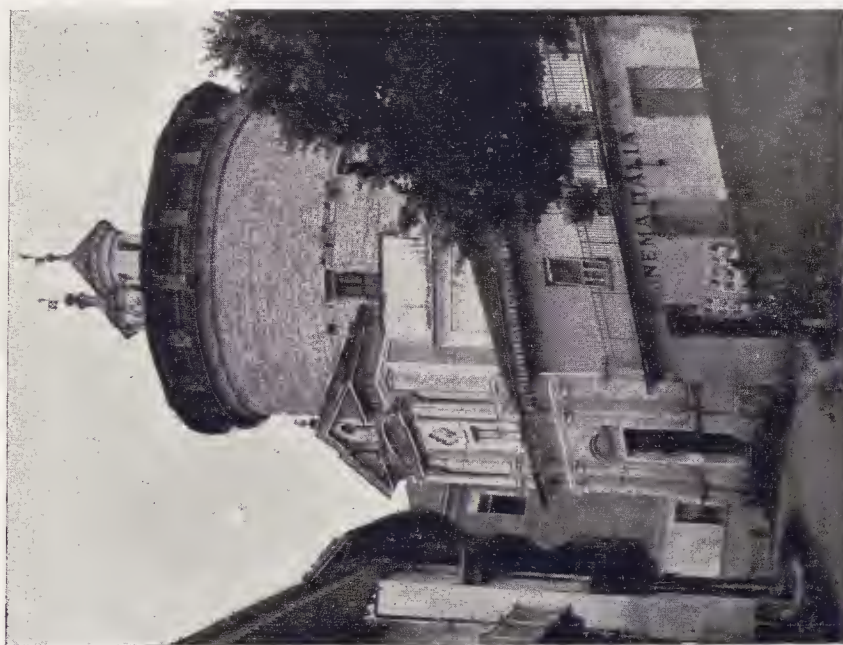
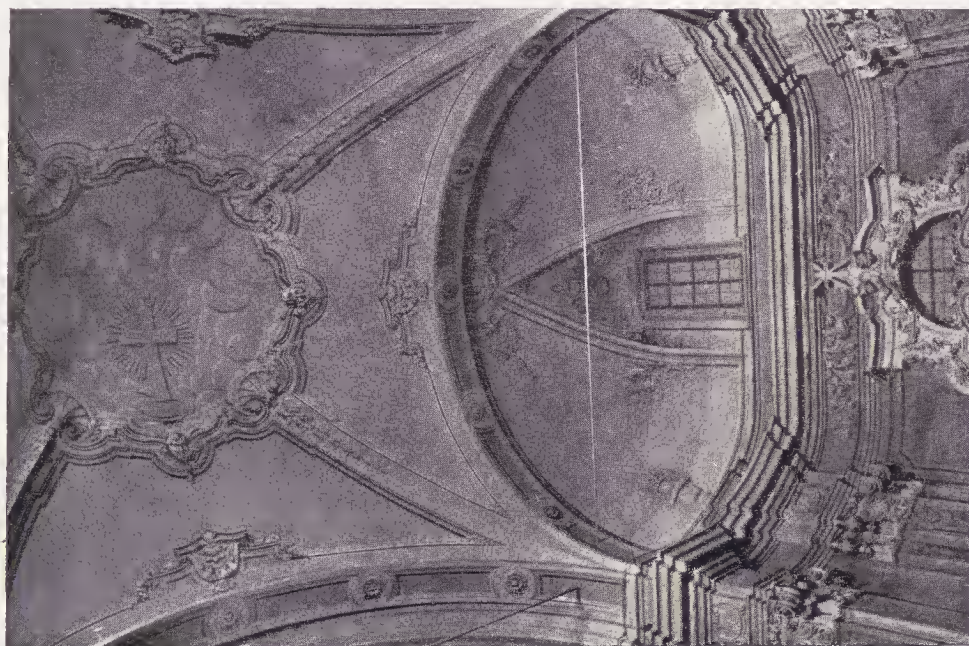
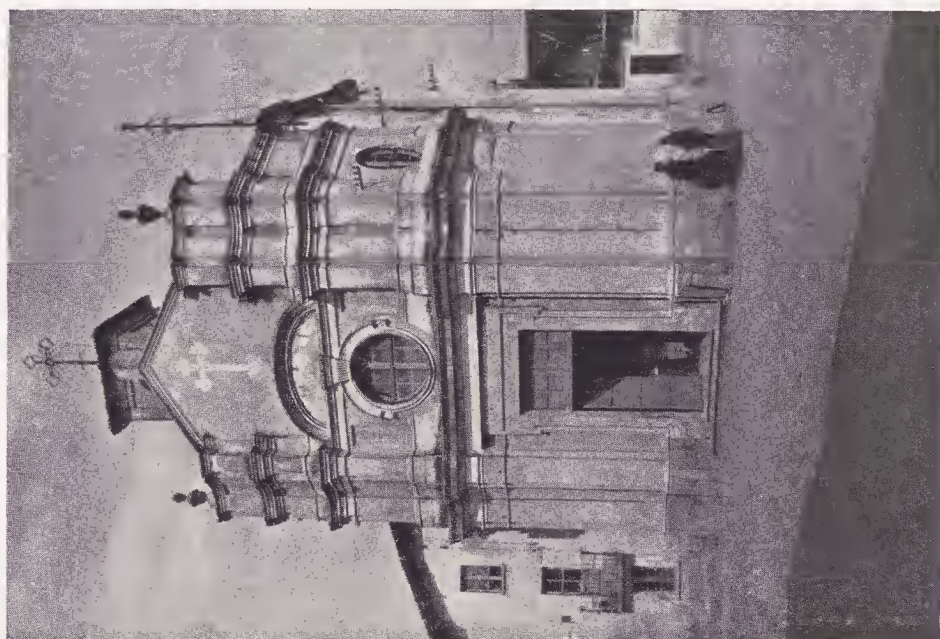
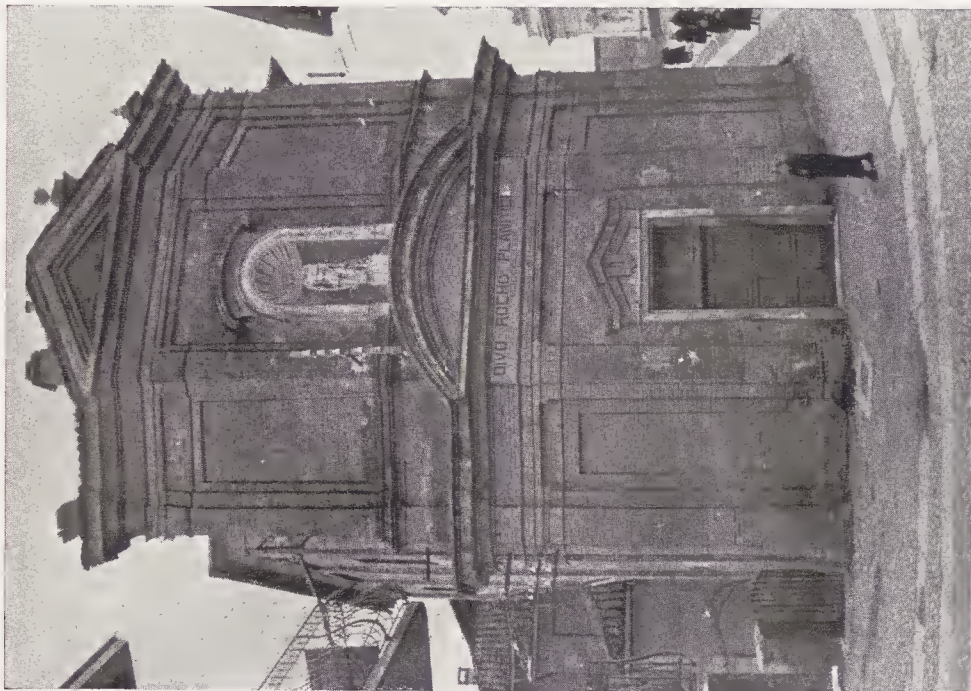
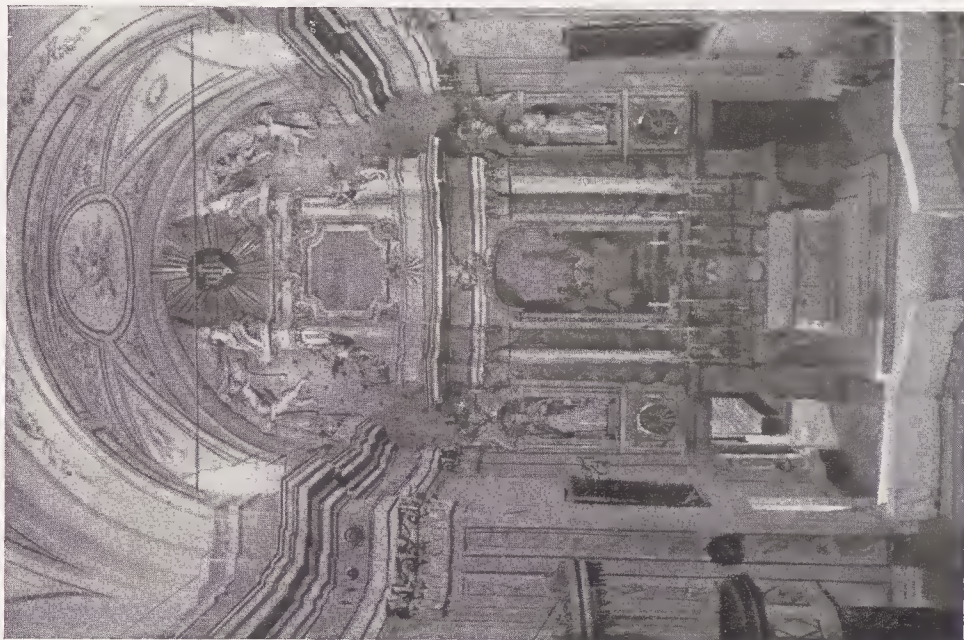
84

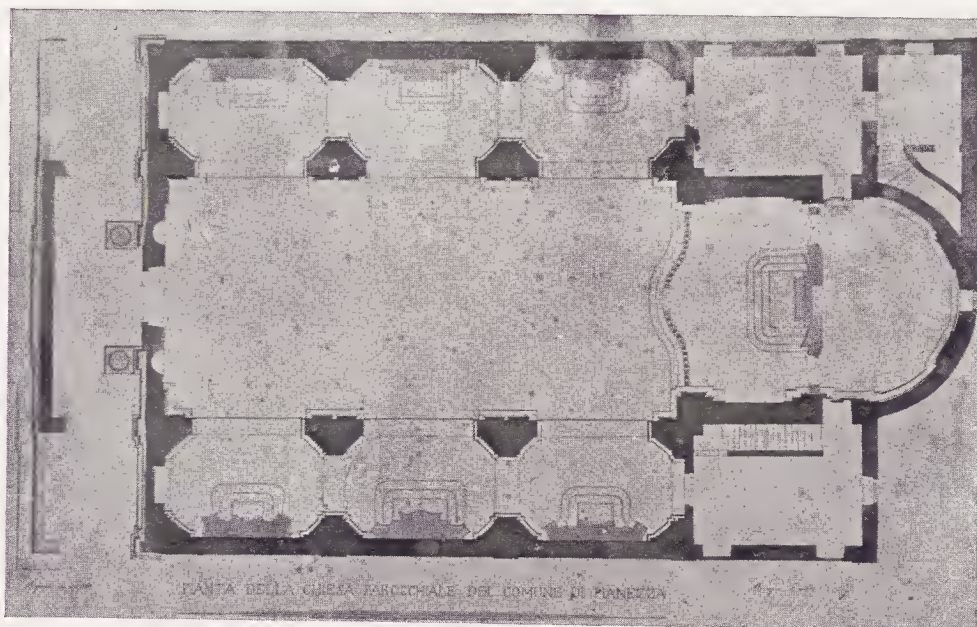
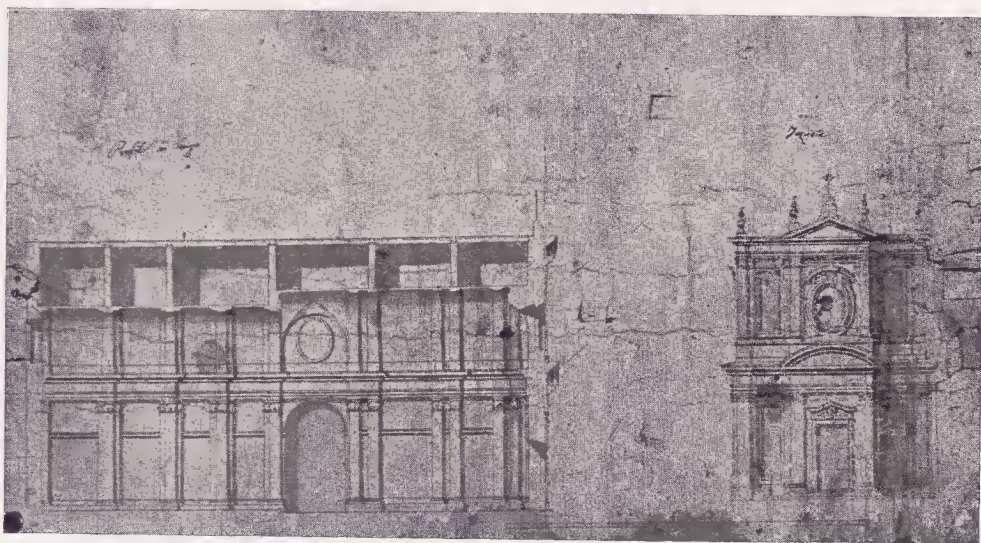
85

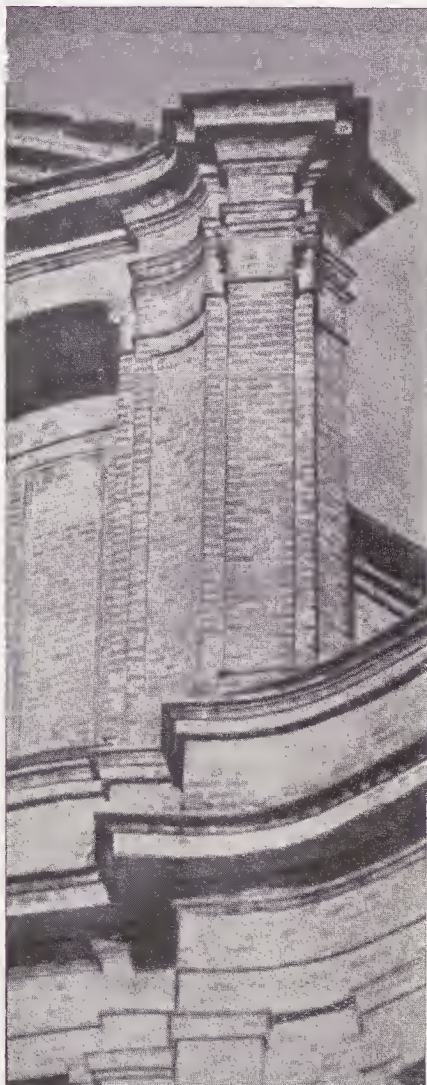
84. La Tesoriera. La sala di Diana al pianterreno — 85. La Tesoriera. Sala decorata ad architetture e a figure allegoriche.

86. Simone Formento (?). Veduta della collina di Soperga.
Biblioteca di S. M. il Re Imperatore. Torino.

87. « Finaggio contentioso tra Monchalieri et Truffarello » con veduta panoramica della collina.
Collez. del dott. Giorgio Devalle. Torino.

88-89. Antonio Maria Lampo. Chiesa della Confraternita dell'Immacolata Concezione. 1734. Volpiano.

90-91. Pancrazio Mosso. Chiesa della Confraternita di S. Giovanni Decollato. 1701-1713. Foglizzo.

92. Giov. Tommaso Prunotto.
Chiesa di S. Giacomo Apostolo. 1743.
Beinasco.

93. Bernardo Vittone.
Chiesa della Confraternita di S. Croce. 1750.
Beinasco.

94. Pianezza. Chiesa della Confraternita di S. Rocco. 1764.
La facciata.

95. Pianezza. Chiesa della Confraternita del Nome di Gesù. 1682.
L'altare maggiore. 1780.

96

97

96. Pianezza. Chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo. 1727-1729.
Rilievo di E. Rivaira. 1869 — 97. Pianezza. Facciata e sezione longitudinale della chiesa di San Rocco. 1764.

98. Carlo Maria Castelli. La facciata della chiesa di San Nicolao, parrocchiale di Coassolo Torinese. 1747-1750.

99. Particolare della facciata di San Nicolao di Coassolo.

100. Campanile della chiesa del Carmine di Torino.

101

102

101-102. Particolari della facciata di San Nicolao di Coassolo mostranti lo stato di alterazione della muratura.

103. LUCA ROSSETTI. La carità. Pennacchio della cupola.
Chiesa di S. Gaudenzio, Ivrea.

104. LUCA ROSSETTI. La Speranza. Pennacchio della cupola.
Chiesa di S. Gaudenzio, Ivrea.

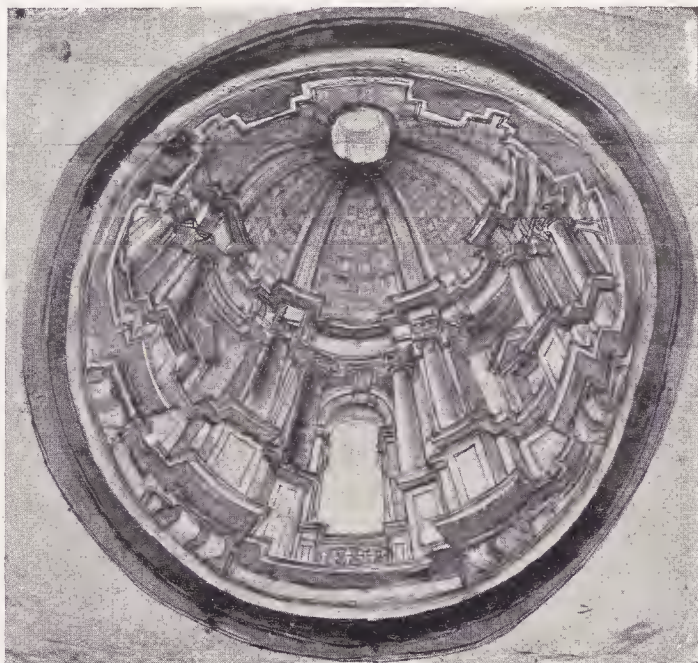
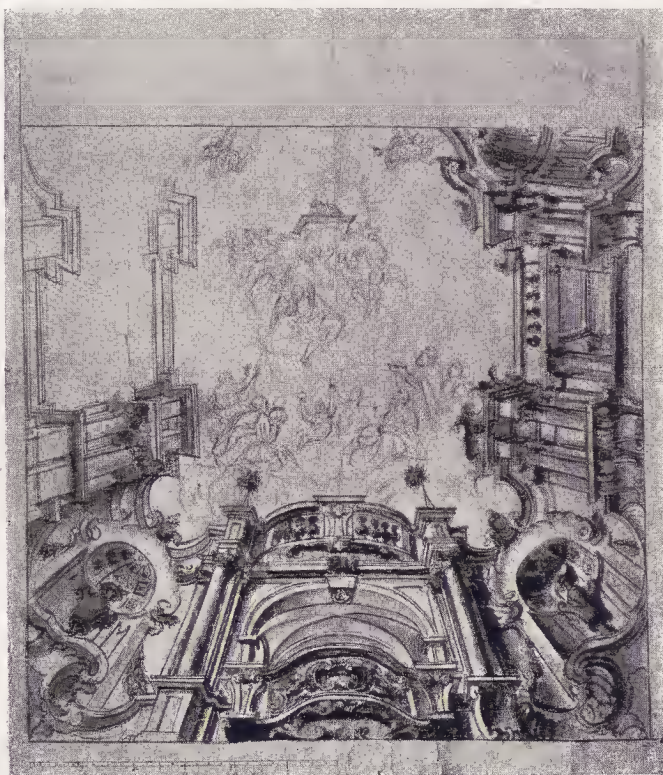
105. Luca Rossetti. Santa Giuliana d'Ivrea con l'urna di uno dei Santi Martiri Torinesi. Parete sotto la cupola.
Chiesa di San Gaudenzio, Ivrea.

106. Luca Rossetti. Santi assertori della Immacolata Concezione di Maria. Parete occid. del presbiterio.
Chiesa di Santa Croce, Ivrea.

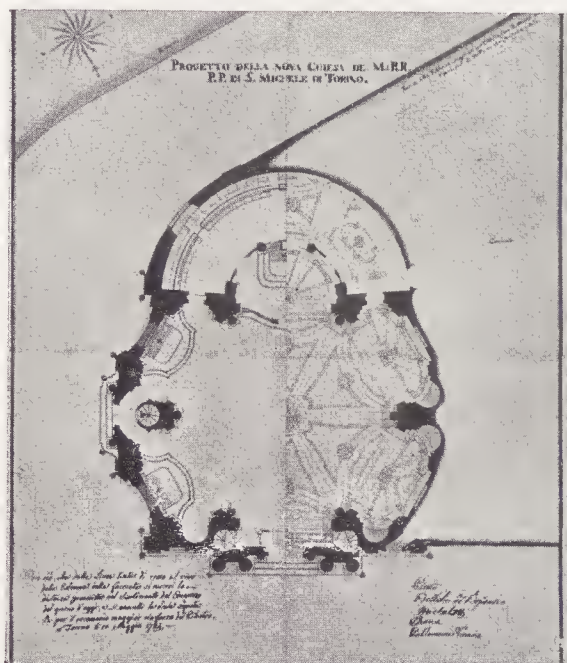
107. Carlo e Giovanni Agostino Tosi. Progetto di decorazione della volta del Santissimo Sacramento a Bellinzago. *Collez. dell'ing. Paolo Verzone - Torino.*

109. C. e G. A. Tosi.
Progetto di decorazione di una volta.
Collez. dell'ing. Paolo Verzone - Torino.

108. C. e G. A. Tosi.
Progetto di decorazione del coro di una chiesa.
Collez. dell'ing. Paolo Verzone - Torino.

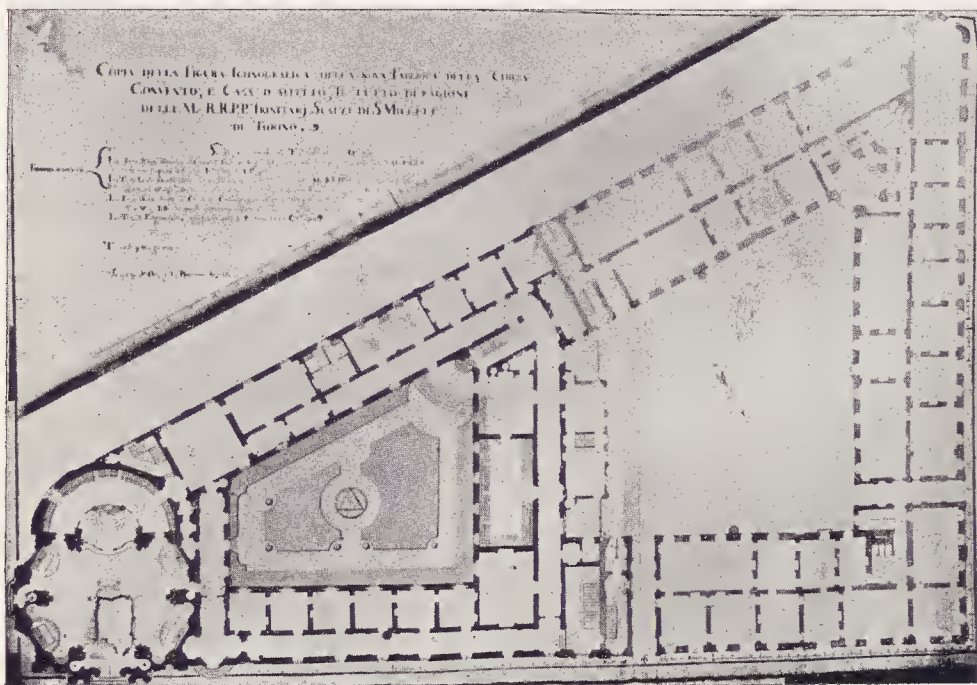
110

111

110-111. G. e G. A. Tosi.
Progetti di decorazione di una cupola
dal libro del padre Pozzo, e di una volta di chiesa.
Collez. dell'ing. Paolo Verzone - Torino.

112

113

112-113. PIETRO BONVICINI. Pianta della chiesa di S. Michele dei Trinitari scalzi a Torino. — Disegno della fronte principale della chiesa e del convento di San Michele verso l'attuale via Gioda. *Archivio della città di Torino.*

114. Pietro Bonvicini. Disegno della facciata di San Michele.
Archivio della città di Torino.

115

116

115. PIETRO BONVICINI. Disegno della facciata del convento di San Michele verso i Rampari. *Archivio della città di Torino* — 116. PIETRO BONVICINI. Pianta della chiesa e delle nuove fabbriche nell'isolato di San Pasquale. *Arch. di stato. Torino.*

117

118

117-118. Pietro Bonvicini. Chiesa di S. Michele. La cupola — L'esterno.

INDICE

ESPLORAZIONI E SCAVI NEL PIEMONTE ROMANO

Da qualche anno poche notizie ha dato la Soprintendenza alle antichità del Piemonte sui lavori di scavo e di restauro che sono stati compiuti o che sono in corso di attuazione nella zona.

Le relazioni sui singoli lavori sono per la maggior parte già pubblicati negli Atti ufficiali delle Notizie degli scavi e nei Notiziari delle principali riviste d'arte italiane e straniere, ma non riterrei superfluo, crederei anzi di fare cosa gradita a quanti seguono con vivo interesse ogni aspetto artistico e culturale del Piemonte, di raccogliere tutte le notizie in una rassegna completa, in uno sguardo d'insieme illustrati da buone fotografie.

Cominciamo questa rassegna da Aosta che è il centro più importante del Piemonte Romano e dove il primo lavoro che occorre subito segnalare per il suo carattere generale è senza dubbio lo studio del nuovo piano regolatore.

Premetto che il problema della sistemazione di Aosta non era tanto facile a risolversi. Occorreva cioè conciliare gli indispensabili elementi vitali di una città in pieno sviluppo con le necessità altrettanto forti di conservare certi aspetti dell'antica città, certi caratteri urbanistici e ambientali ormai propri di Aosta, e sopratutto di valorizzarne i monumenti. Tale è infatti il problema che molte volte si affaccia in quelle città d'Italia di così antiche origini, ma mi sembra che mai come in Aosta tale problema si sia trovato entro termini più precisi e tale che la sua risoluzione possa rappresentare un'esempio da seguire per il futuro.

REGIA DEPUTAZIONE SUBALPINA DI STORIA PATRIA

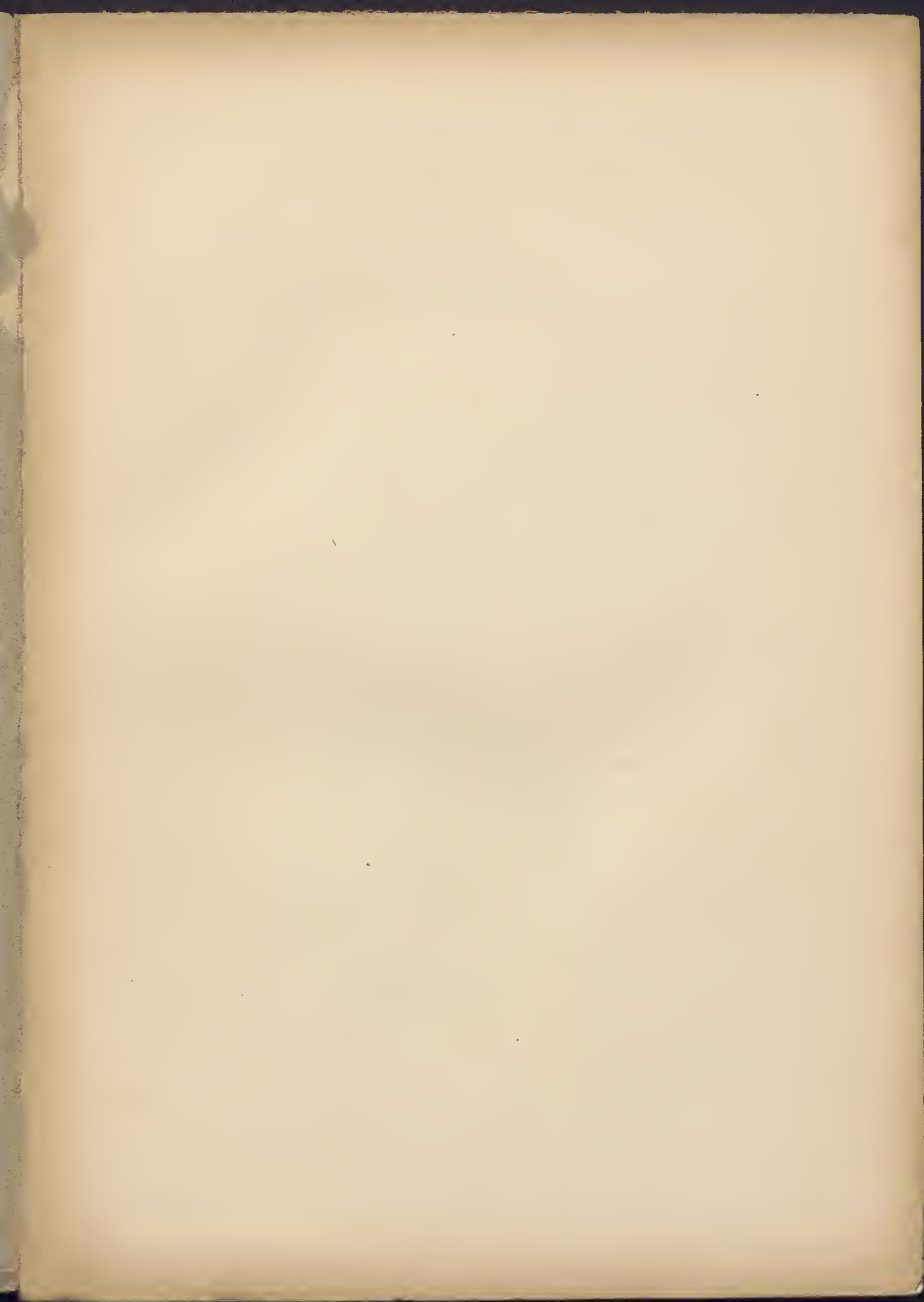
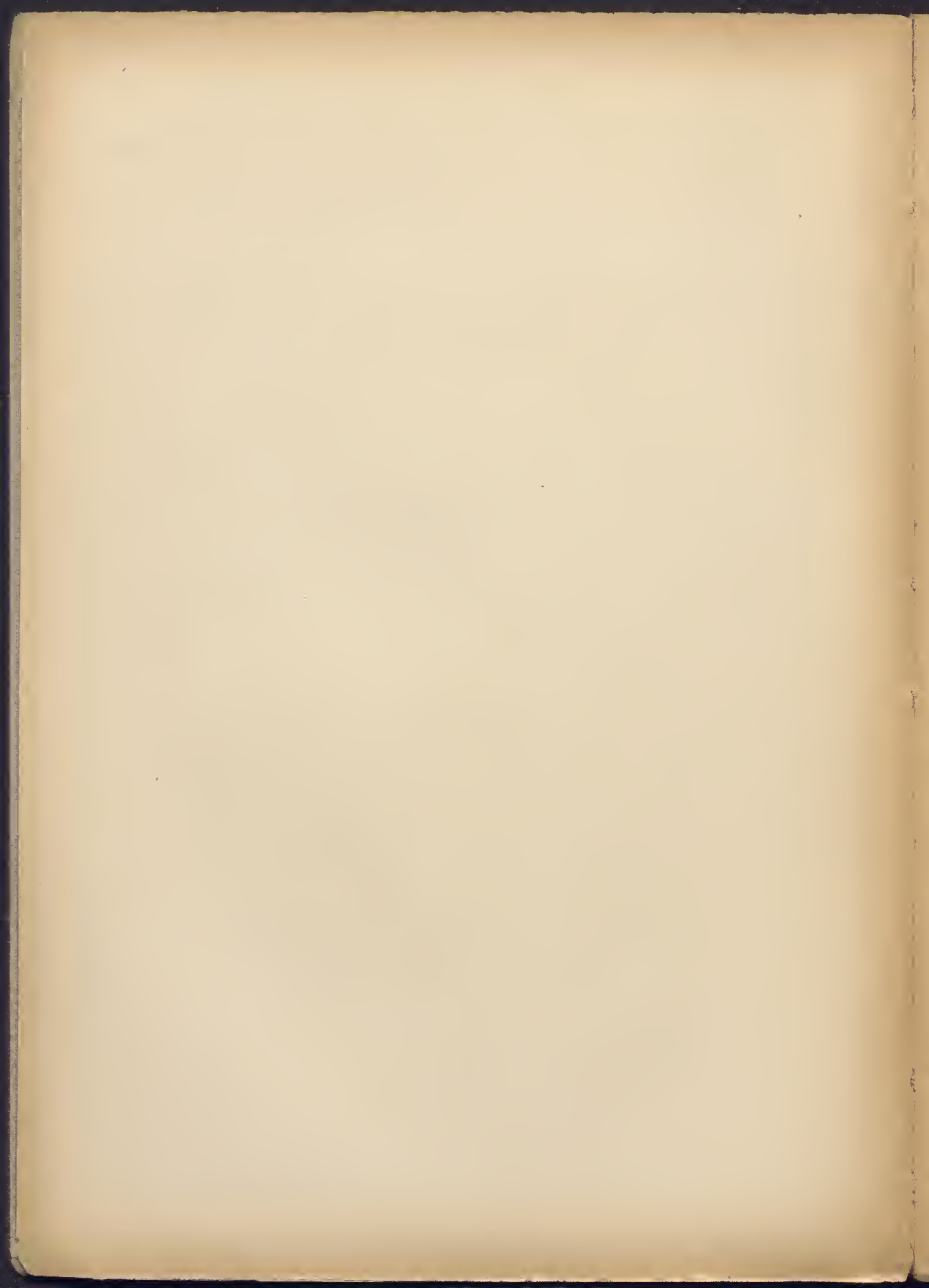
BOLLETTINO
DEL
CENTRO DI STUDI ARCHEOLOGICI ED ARTISTICI DEL PIEMONTE

FASCICOLO II

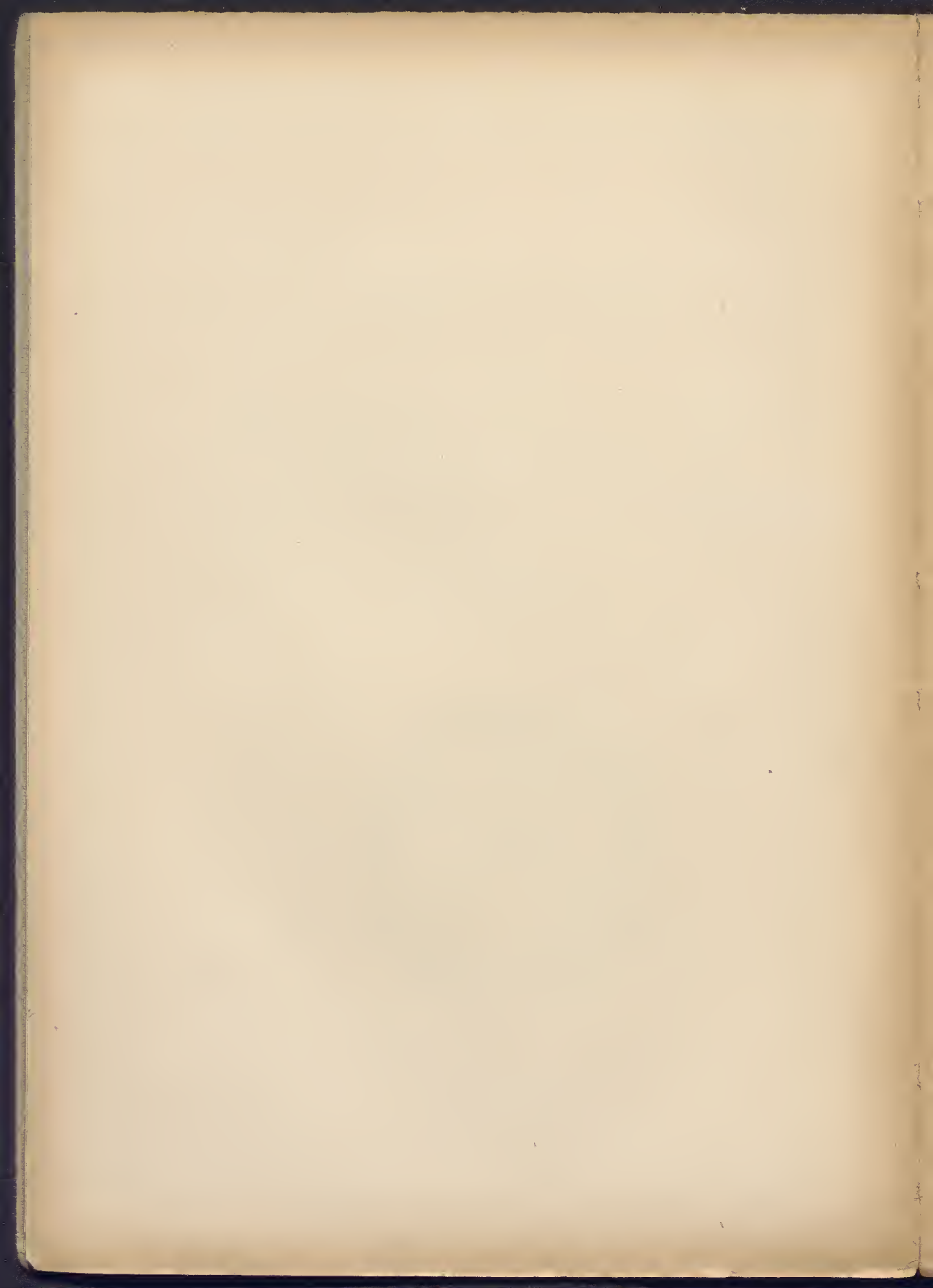
1942

TORINO

S. A. T. E. T.

Estratto dal
Bollettino storico-bibliografico subalpino
organo della R. Deputazione Subalpina di Storia Patria
Anno XLIV (Nuova serie Anno VIII) Gennaio-Dicembre 1942

REGIA DEPUTAZIONE SUBALPINA DI STORIA PATRIA

BOLLETTINO
DEL
CENTRO DI STUDI ARCHEOLOGICI ED ARTISTICI DEL PIEMONTE

FASCICOLO II
1942

TORINO
S. A. T. E. T.

APPUNTI D'ARCHEOLOGIA VALSUSINA

Durante i miei vagabondaggi alpestri il caso mi diede l'opportunità di salvare del materiale di un certo interesse, che perverrà al rinnovato Museo Archeologico di Torino, a sempre maggior incremento della conoscenza dell'antica storia del nostro Piemonte.

In Val di Susa, in comune di Condove, e precisamente appena oltrepassata la frazione Novaretto, in occasione degli scavi di assaggio per la coltivazione di una cava di torba, gli operai trovarono e purtroppo distrussero, una tomba ad incenerazione di età presumibilmente romana. Da indagini fatte risultò che la scoperta avvenne a 25-30 cm. sotto il piano di campagna, a ridosso delle propaggini del monte, lungo un'antica strada abbandonata di cui dirò oltre.

La tomba era composta di muretto a secco in ciottoli per la testata, e di rozzi mattoni rettangolari per i fianchi e la copertura. Nell'interno erano contenuti dei vasi, quattro a detta degli operai, ma effettivamente di almeno di cinque di essi ricuperai delle parti. I frammenti presentavano traccie di contenuto polverulento nerastro, verosimilmente residui combusti andati dispersi nella rottura e nell'inutile ricerca di monete che vi fossero contenute. Da informazioni, pare assodato che altri vasi furono trovati dispersi nella zona. Un certo tempo dopo, poco lontano, fu ritrovata altra tomba, forse ad inumazione e per questa sto cercando di ottenere più ampie informazioni.

Ho in studio quanto son riuscito a salvare e mi riservo di dar conoscenza dell'età a cui attribuire la sepoltura, nonchè di descrivere particolareggiatamente i singoli pezzi, perchè, nel corso delle ricerche in sito, sono stato deviato da un argomento forse più importante, quale i fatti han già in parte confermato.

E' la dibattutissima questione dell'identificazione della

località di « *Ocelum* » che riporterei in luce, e ciò in base ad alcuni nuovi elementi che d'altronde non contrastano con quanto precedentemente cognito, ma semplicemente localizzano e precisano le ipotesi più attendibili. Premetto brevemente le fonti storiche di questo luogo già ampiamente studiate dal Ferrero e Gribaudi appresso citati. Cesare in « De Bello Gallico » I, X, cita « *Ocelo* » « quod est citerioris provinciae extremum ». Abbiamo l'indicazione di *Ocelum* nel primo e di *Ocelo* nel secondo e terzo vaso di Vicarello (mentre manca nel quarto che indica « *ad fines* » in sua vece).

Strabone lo cita come limite della terra di Cozio; l'Anonimo Ravennate ha *Occellio* ed *Ocellium* Guidone nel VII Secolo. Manca invece la località negli itinerari antoniniano e burdigalense e nella Tavola Peutingeriana. Il Ferrero (1) lo identificò nei casolari Braida e Margaria dipendenti da Novaretto e ciò in base alle distanze in miglia date dai vasi di Vicarello ed ai ritrovamenti di tombe e fors'anche di una lapide nel secolo XVIII, materiale tutto andato disperso. Dopo di lui chi recentemente ritornò sull'argomento (2) concordò con l'attribuzione senza farne oggetto di proprie ricerche.

Qui torna opportuno passare all'esame particolareggiato dei luoghi onde avere una visione d'assieme della zona e dedurne alcune conclusioni.

Nella località Torre del Colle, in comune di Almese, dove la montagna ha l'estrema propaggine verso il corso della Dora, formando il termine del fianco sinistro della valle di Susa; non lontano dalla località « Malano » ove

---

(1) E. FERRERO, *Strada romana da Torino al Monginevro*, in Mem. d. R. Accad. d. Scienze di Torino, Ser. II, T. XXXVIII.

(2) D. GRIBAUDI, *Il Piemonte nell'antichità classica*, Torino, 1928. G. CORRADI, *Le strade romane dell'Italia occidentale*, Torino, 1939. M. CHIAUDANO, *La strada romana delle Gallie*, Torino, 1939.

gli scavi di Padre Bacco e del Fabbretti misero in luce i resti di « *ad fines* » e della dogana romana delle Gallie; all'incirca alla biforcazione che attraverso il ponte porta a S. Ambrogio, ha inizio la traccia di una strada attualmente non più in uso, che continua alle falde del monte sino a Novaretto ed oltre. E' la stessa sul cui fianco vennero ritrovate le tombe prima accennate e ritengo che senza peccare per eccesso di fantasia, la si possa identificare come un tratto dell'antica strada delle Gallie. Questo cammino che si presenta colla grandezza costante di m. 2,50-3 ha di quando in quando degli slarghi presumibilmente destinati a permettere l'incrocio di carichi; è fiancheggiato da muri molto vetusti, a tratti incide gli speroni di roccia che attraversa e per quanto da tempo non più in uso ha inconfondibile aspetto di identità con antiche strade medioevali e romane. Da questa via, a metà circa delle case di Novaretto, si diparte ripida verso l'alto, un'altra strada, di ugual misura di quella in questione se non maggiore, del tutto sproporzionata al ridottissimo traffico attuale, dall'accuratissimo selciato, opera faticosa di remota origine. Tale strada è la « Via di Celle » che porta in un'ora e mezza di cammino alla località di Celle, all'altezza di m. 980 circa, con 620 m. di dislivello dal fondo valle. Vi è chiesa parrocchiale, cappella attigua e diversi gruppi di case sparse su ripiani molto ben esposti, discretamente ricchi di alberi e di acque, e molto più propizi all'insediamento umano di quanto non sia il fianco della valle che si innalza ripido e sassoso tra la scarsa boscaglia che lo ricopre.

Una certa rispondenza del nome tra la antica « *Ocelum* » ed il borgo di Celle, per quanto non rappresenti una derivazione ortodossa, mi indusse a vedere in loco se una qualche vestigia confermasse o portasse qualche elemento su tale gratuita supposizione. Noto anzitutto che gli eventuali punti deboli dell'attribuzione quali potrebbero essere l'elevata altitudine della località; la man-

canza della indicazione di « *Ocelum* » negli itinerari, non sono poi tali ad attentamente considerare.

Sappiamo benissimo che i popoli liguri e gallici abitavano di preferenza in luoghi elevati; il testo stesso di Cesare, due righe avanti alla indicazione di *Ocelo,* conferma che i nemici « locis superioribus occupatis » impedivano il passo ai suoi eserciti. Che il nome manchi negli itinerari è plausibile, considerando la località un po' scartata dalla strada, non formante tappa d'obbligo, mentre logicamente la ritroviamo in Strabone avendo qui una descrizione geografica del paese e non un elenco di percorsi.

E' poi possibile che durante il dominio romano, la maggior sicurezza dei traffici nel fondo valle e l'opportunità di commerci e di scambi, abbian favorito la creazione di abitazioni lungo la strada delle Gallie, in corrispondenza del borgo alpestre, sopra e precedentemente esistente; non dimenticando però che quest'ultimo, oltre ad essere più facilmente difendibile dati i punti obbligati d'accesso, presentava più ampie possibilità di vita pastorale e, sia pur rozzamente, agricola in confronto al piano vallivo, ancor oggi acquitrinoso, soggetto ad inondazioni e reso idoneo allo sfruttamento solo in epoca recente. Giova ricordare che sia la presunta strada romana, che le tombe scoperte ed il borgo stesso di Novaretto sono abbarbicati alle estreme propaggini del fianco montano ad almeno 20-30 m. dal piano di valle.

L'attribuzione quindi del Ferrero avanti citato, non è da infirmarsi, ma sibbene da ampliarsi perchè lo stesso nome ben può comprendere e le case in basso e l'abitato superiore. Conferma di ciò troveremo qui appresso nei dati sull'ordinamento religioso del luogo nell'età di mezzo, sicura traccia questa di preesistente stato di fatto (3).

---

(3) Sulle gerarchie ecclesiastiche create sullo schema dell'ordinamento romano cfr. F. ALESSIO, *I primordi del cristia-*

Manca ogni indicazione poi della località in questione nel periodo delle invasioni barbariche e dell'occupazione saracena.

E' facile supporre che avrà subìto la sorte comune agli altri paesi, con distruzioni e saccheggi, finchè verso il X secolo, la liberazione dai saraceni e la vigorosa ripresa di vita specialmente monastica, ne permisero la rinascita.

Qui abbiamo infatti le prime notizie storiche di Celle colla cronaca del monaco Guglielmo dell'abbazia di San Michele alla Chiusa da cui Celle sempre poi ebbe a dipendere. Narra la tradizione che in questo luogo detto anche Monte Caprasio si ritirasse in eremitaggio S. Giovanni Vincenzo o dei Vincenti arcivescovo di Ravenna e con alcuni suoi compagni vivendo in celle scavate nei fianchi del monte (da cui il nome del luogo secondo i cronisti medioevali) conducesse vita contemplativa sin che per rivelazione divina, dall'apparizione di globi di fuoco sull' opposto monte, detto da ciò Pirchiriano, si assunse il compito della fondazione su tale vetta prima di una cappella, poi di una chiesa a cui seguì il convento dedicato all'Arcangelo Michele.

In un documento dell'anno 1285 (4) fra le testimonianze per la delimitazione dei confini tra Villar Almese ed i domini dell'abbazia della Chiusa vi è indicazione di un luogo segnato una volta « Oçolium », altra « Açolium » altra « Colla »; località che topograficamente, dato il testo del documento, concorderebbero con Celle.

Scarse sono le notizie o citazioni perchè il luogo non ebbe vita propria sempre facendo parte dei domini della abbazia. Un locale libro di nascite del 1575-85 ha « *Cella* »,

---

nesimo in Piemonte, in vol. XXXII B.S.S.S. Studi sulla storia del Piemonte avanti il Mille, Pinerolo, 1908.

(4) Gabotto, Guasco, Peyrani ecc., *Carte varie a supplem. e complem.* ecc., Vol. LXXXVI° B.S.S.S. Documento CLXXXVII (senza indice) pag. 225-232-247.

« loco *Celle* ». Il Clerc (5) segna « *Celles* ». Sulla carta del Borgonio figura come « *Celle* ». Quella degli Stati Sardi indica « *La Cella* ». In dialetto locale infine è detta « *Sela* » da cui prese il nome con ortografia errata la popolarissima Rocca della Sella, montagna ben nota a tutti gli alpinisti torinesi.

La parrocchia di Celle è molto antica; dalla cortesia di Don Pietro Belletto, attuale parroco, appresi che essa è per tradizione tra le prime della valle e che dalla stessa trassero origine le vicine parrocchie di Caprie e Novaretto. Queste due chiese a riprova della filiazione hanno avuto tributo di ceri alla parrocchia di Celle sino ad epoca relativamente recente. I morti di Novaretto venivano un tempo sotterrati a Celle nonostante il dislivello di oltre 600 metri, il che, a causa della fatica che comportava diede origine al detto locale « i mort a sôtro i viv ».

Il campanile e l'abside della chiesa sono di buona età romanica (fig. 1), la cripta ha colonne e capitelli forse ancor più antichi; l'accuratezza delle costruzioni, in rapporto all'altitudine già notevole, conferma una passata maggior importanza del luogo. Anche una costruzione, a metà cammino tra Novaretto e Celle, ora adibita ad abitazione rurale, denominata « corte » è di antica diligente fattura, con ciottolame disposto a spina pesce, muraglie di elevato spessore, scala interna in pietra; un complesso cioè ben diverso dalle normali case dei montanari.

Provata l'antichità ed il precedente maggior sviluppo di Celle, per risalire ancor più a ritroso nei secoli altri elementi son venuti in aiuto. Vicino alla chiesa parrocchiale vi è una cappella dedicata a S. Giovanni Vincenzo, l'eremita di Celle, costruzione che accoglie quella che la

---

(5) F. Clerc, *Collez. Bollè Pontif.* Sagra di S. Michele, Torino, 1670.

tradizione indicava come la cella del Santo. Trattasi di un vero e proprio riparo sotto roccia inglobato nella chiesa (fig. 2). Incidentalmente ricordo che nella stessa Val di Susa, più a monte, un altro luogo di culto, la cappella di S. Valeriano, ha pure in sè stessa analogo antro. Non è improbabile che località dove persistevano antichi riti siano state consacrate a nuovo dalla religione cattolica.

Tornando alla cappella in questione, risulta che essa fu costruita solo nell'anno 1804 a cura di Don G. B. Tornaur di Gravere, allora parroco di Celle, sacerdote che lasciò un completo diario manoscritto delle opere ed avvenimenti nel periodo del suo ministero. Da questo diario, favoritomi dalla cortesia di Don Belletto, risulta che nei lavori di costruzione della cappella e sistemazione della grotta, vennero in luce ritrovamenti archeologici e forse preistorici, materiale tutto purtroppo andato disperso. Testualmente riporto dal testo del diario:

« ci credevamo di essere i primi a lavorare in quel sito, ma ritrovammo lavori antichi, piani di fabbricato, corridori formati con muraglie fortissime, pilastroni, ossia vestigie di essi, ritrovammo molte cose sepolte, come teste d'orsi, di cinghiali, mattoni e tavole lavorati alla gotica (*sic !* forse nel senso dialettale della parola, quasi a sinonimo di strambo) conchiglie di lumache un immensità in mezzo a queste dell'orpimento (?) in ottimo stato, cruccioli di pietra, carbonina e cenere in quantità già impietrita, altra materia conservata che non ho potuto giudicare qual fosse ma intermista di conchiglie d'ova ingiallite, pezzi di vetri e di vasi di terra finissimi, da 4 in 4 sepolture formate di pietra colle loro ossa in ottimo stato, mole da molino a macinare il grano di un piede e qualche oncia di rotondità, in mezzo poi pezzi grossissimi di rocche che per distruggere v'andò molta fatica e polvere; in tutti questi lavori pericolosi per grazia di Dio ed intercessione del Santo neppur uno si fece il menomo male ».

Ma vi è dell'altro. Attorno alla cappella di San Vincenzo ed alla chiesa sono sparsi numerosi ripari sotto roccia che secondo la tradizione religiosa servivano per i monaci eremiti compagni del Santo. Alcuni li ho fotografati (figg. 3-4), altri son talmente nascosti dalla vegetazione che non fu possibile.

Supporre che ritrovamenti analoghi a quelli della cappella possano aver luogo anche in questi altri ripari lo riterrei non infirmato da eccessivo ottimismo. Da informazioni risulta che un contadino del luogo trovò tempo fa una monetina d'argento a caratteri indecifrabili, moneta al solito andata dispersa. Il riparo N. 4 presenta nel suo fianco delle cavità forse di origine naturale ma artificialmente ampliate dall'uomo, cavità simili a quelle dei cosiddetti massi a saccoocie di Reano e Villarbasse. Nel riparo N. 2, e fu l'unico dove feci l'esperimento, senza mezzi di scavo e senza tempo a disposizione, sotto pochi centimetri di terreno di dilavamento raccolsi frammenti di rozza ceramica e di un recipiente in pietra, che mi paiono indubbiamente attribuibili ad età romana e preromana. Non dimentichiamo che siamo qui, sia pure a maggior altezza e dall'opposto lato della valle, a soli 5 Km. in linea d'aria dal notissimo riparo sotto roccia neolitico di Vaie (6).

E' indubbio pertanto che ci troviamo di fronte ad una stazione archeologica e forse preistorica ancora ignorata, che potrà essere studiata razionalmente e con moderni criteri, e che nei terreni vergini dei ripari inesplorati potrà offrire l'esatta cronologica successione delle epoche di vita che si sono alternate nell'occuparla.

Venga o no l'identificazione precisa di essa con

---

(6) Per gli ultimi recenti ritrovamenti a Vaie vedi C. F. Capello-A. Doro, *Nuove ricerche sui neolitici di Vaie* in « Natura », Vol. XXX, Milano, 1939.

l'« *Ocelum* » delle fonti storiche, sarà comunque un nuovo passo avanti nella conoscenza delle nostre montagne e delle antiche popolazioni che le abitavano.

AUGUSTO DORO.

NOTA. — In seguito a questa comunicazione la Soprintendenza alle Antichità del Piemonte dispose per un sopraluogo a cura del cav. Conti, Baglioni e dell'A. Dopo un sommario esame dei luoghi, un rinnovato saggio di scavo diede nuovi materiali analoghi a quelli già raccolti confermando l'interesse del ritrovamento. E' pertanto in programma e di prossima attuazione a cura della Soprintendenza stessa una breve campagna esplorativa per riconoscere l'importanza e l'età di questa antica stazione alpestre.

SEPOLCRETO PREROMANO NELLA VALTORNENZA

Nel 1937, in occasione dei lavori di sterro per la costruzione della strada carrozzabile Antei S. Andrea - Torgnone nella Valtornenza (Aosta), venne in luce un antico sepolcreto ad inumazione. Il rinvenimento è avvenuto a qualche centinaio di metri a valle della cappella della frazione Navillod (anticamente comune di Torgnone, oggi comune e parrocchia di Antei S. Andrea). Ebbi notizia della scoperta dal capomastro Pietro Engaz di Torgnone, presente al rinvenimento e proprietario della suppellettile funeraria qui sotto descritta; purtroppo da molto tempo tutta l'area cimiteriale era stata distrutta. Il capomastro mi ha dato alcune notizie relative alla scoperta, che stimo, nella loro sostanza, veridiche.

Data la natura del terreno di quella località, che scende in forte declivio verso il sottostante torrente Marmore (sponda destra), l'area cimiteriale doveva essere piuttosto piccola, difatti sembrano siano venute alla luce 7 o 8 tombe (un'investigazione sistematica potrebbe forse dare ancora ottimi risultati), disposte una accanto all'altra. Il loro rivestimento interno e la loro copertura erano costituiti da lastre di pietra locale, di cui si vedevano ancora abbondanti frammenti. Ogni tomba era lunga m. 2 e mezzo circa ed in capo ad ognuna c'era un piccolo focolare rustico in pietra con resti di carbone; tracce di carbone erano pure visibili nelle tombe stesse. La suppellettile funeraria era modesta: tre vasi fittili, trovati in altrettante tombe, di cui due andarono rotti tra le macerie, e due armille di bronzo. Il vaso tuttora conservato (fig. 5) e le due armille furono ritrovati nella medesima tomba. Delle due armille di identica fattura ho potuto vedere e fotografare una sola (fig. 6). Il vaso di terra rossa, ansato in origine, come si rileva dalle tracce

della rottura, è anepigrafo; le dimensioni sono le seguenti: altezza cm. 25, diametro cm. 52.

La forma del vaso è comune nel Piemonte nei giacimenti gallici e gallo-romani; l'armilla in bronzo, con le sue caratteristiche decorazioni ottenute con puntini, è simile ad altre armille salasse, ritrovate in vari punti della Valle d'Aosta e provenienti, a quanto sembra, da fabbriche del Vallese. (1). Si tratta, quindi, come lo conferma la presenza dell' antichissimo rito di ricostruire il focolare domestico vicino alla tomba e di spargere in questa del carbone, di un'area sepolcrale preromana. Questo ritrovamento, modesto in sè, ha la sua importanza per la storia antica della Valle Tornina (oggi Valtornenza), poichè documenta con certezza l'esistenza di popolazioni preromane sulle solatie terrazze moreniche di Torgnone (2), disposte sulla sponda destra del torrente Marmore.

A. P. FRUTAZ.

---

(1) Circa le armille ritrovate nella Valle d'Aosta, cfr. P. BAROCELLI, in *Augusta Prætoria*, 1923, pp. 89-98; Id., in *Aosta*, 1934, pp. 18-19 (con buone riproduzioni). Ringrazio sentitamente il prof. Barocelli per le cortesie usatemi mentre preparavo questa breve nota.

(2) Cfr. S. VESAN, *Torgnon. Recherches historiques*, Aosta, 1924, p. 10; l'autore parla dell'esistenza di dolmen sul territorio di Torgnone, secondo notizie lasciate dal can. A. Gal.

FRAMMENTI DI UN RILIEVO MILITARE ROMANO DI AUGUSTA TAURINORUM

Nelle cartelle di ogni studioso, ci sono spesso appunti di cosuccie, che per il loro non grande valore finiscono quasi sempre di rimanere inutilizzate notule di archivio. E qualche volta è un male, perchè fra le molte cose insignificanti o quasi, ce ne sono talune che non mancano di interesse. Ed eccone, per quanto mi pare, un esempio.

Chi entra dalla porta centrale nel duomo di Torino, trova a mano destra notevoli resti del monumento funerario di Giovanna D'Orlier de la Balme († 1478). Anni sono, nel periodico: Il Duomo di Torino, I, n. 7, pag. 15 sg., il conte Carlo Lovera di Castiglione ha detto tutto quello che c'era da dire, e come meglio non si poteva, sulla storia e sul pregio di cotesta notevole opera d'arte piemontese, che eretta l'anno 1493 nel coro della chiesa dal capitolo di S. Giovanni ad onore e a memoria della benefica dama, ne fu un secolo e mezzo più tardi, nel 1657, rimossa e trasportata al posto attuale. Quando però, nel 1937, parte del monumento venne ancora una volta scomposto, per essere collocato alla mostra del gotico e del rinascimento piemontese, fu possibile constatare che le due pietre costituenti il fregio in basso con le cinque donne portascudi, erano frammenti di antichi marmi romani. Sul rovescio, esse conservano infatti ancora le antiche figurazioni: figurazioni, che mi è parso utile far conoscere, sia perchè nessuno sa quando mai si riscopriranno ancora; sia perchè, e per essere romane, e per il soggetto raffigurato, sono, a mia idea, molto significative per la storia di Torino, che colonia di Cesare ed Augusto, tenne poi fede per secoli alla missione militare prefissale da Roma.

Dei due marmi, misuranti 0,75×0,58, quello che costituiva la parte estrema a destra e in basso dell'antico rilievo, per quanto sia stato tagliato a metà altezza, o poco

meno, per il successivo adattamento alla tomba d'Orlier, conserva tuttavia, scolpita a forte altorilievo, tutta una intera figura di guerriero. E costui, che l'aspetto, il costume, l'armamento rivelano per un barbaro, è raffigurato nel momento in cui, vinto e sottomesso, con il volto ormai disteso ed il cuore pacato, si inginocchia e depone lo scudo e la spada (fig. 7). Più basso ancora è stato il taglio del lapicida quattrocentesco, e addirittura dimezzata è stata perciò la figurazione dell'altro marmo (fig. 8), che doveva evidentemente costituire la parte centrale dell'antico rilievo. Vi si scorgono tuttavia ben chiari: a destra, un trofeo romano innalzato sul terreno della vittoria; ed, accanto, un soldato barbaro, che sebbene appaia ancora in lotta, tanto è diritto e saldamente piantato sulle gambe e con l'ampio mantello svolazzante, tuttavia, a giudicare dallo scudo tenuto basso all'altezza delle ginocchia, si direbbe già deciso alla resa di fronte al nemico più forte.

La natura delle pietre, che direi un marmo locale leggermente rosato; la loro squadratura; le dimensioni e le proporzioni delle cornici e delle figure, e soprattutto le raffigurazioni già basterebbero a dimostrare che i due pezzi facevano parte di uno stesso monumento. Ma questa così ovvia supposizione è confermata dalla perfetta identità dei caratteri stilistici delle due sculture. Sculture non fini in verità, e di trattazione alquanto rude e sommaria; ma solide, vigorose, espressive, con le qualità e nello stile di quasi tutta la scultura militare e battaglistica provinciale romana.

Per quel che riguarda l'epoca, pare a me che si tratti di un lavoro del II secolo d. Cristo: i tipi, i costumi, le armi sono gli stessi dei barbari Daci, che si vedono scolpiti nelle colonne Traianea ed Antonina di Roma, e su molti altri rilievi di battaglie appartenenti a cotesto secolo o al principio del successivo.

Con queste sculture viene arricchita di due nuovi significativi esemplari la bella serie di rilievi con figure

di guerrieri, con battaglie e con simboli di guerra e di vittoria, della romana Augusta Taurinorum. Accanto al grande numero di Taurinenses militanti nell'esercito di Roma, è questa la sicura testimonianza dell'inesausto alto spirito militare e romano della ferrea città transpadana.

Definire la natura del monumento di cui facevano parte i due così frammentari rilievi, non è facile; ma dato il genere delle raffigurazioni, non mi pare tuttavia temeraria l'idea che si trattasse di un monumento di carattere pubblico.

Che l'ignoto scultore del '400 abbia utilizzate vecchie pietre romane per il sepolcro della buona d'Orlier commessogli dal capitolo del duomo, non è per nulla singolare: era l'uso comune dappertutto. D'altra parte i grandiosi monumenti romani che sul finire del '400 si trovavano ancora ben visibili nella ricca zona archeologica esistente nei pressi della cattedrale torinese, dovevano fornire a dovizia il pregevole, necessario materiale.

VITTORIO VIALE.

NOTIZIE SULLE CHIESE ROMANICHE DI SAN VITTORE DI RIVALTA SAN GIOVANNI DELLA VOLVERA E SAN LEONARDO DI CHIERI

Le chiese di San Vittore di Rivalta, San Giovanni della Volvera e San Leonardo di Chieri non sono menzionate dagli autori che hanno trattato dell'architettura romanica in Piemonte: per questo e per segnalare il ritrovamento casuale, avvenuto nel giugno del 1941, della porta di San Leonardo, e la possibilità di riportare alla luce, con facile lavoro, gli affreschi del martirio di San Vittore, ritengo interessante presentare i rilievi inediti delle tre chiese e dare alcune notizie sulla struttura muraria primitiva che ancora appare in quei tratti non manomessi da rifacimenti o aggiunte gotiche e barocche.

A destra della strada da Rivalta a Rivoli sorge su un poggio ombroso la cappella di San Vittore (1), martire soldato protettore di Rivalta, mèta di una Sagra annuale cui interviene la compagnia intitolata al Santo e formata essenzialmente da ex-militari.

Della Sagra e della decorazione pittorica di questa cappella hanno trattato il Casalis e più recentemente l'Almasio che illustrò il suo articolo con parecchie riproduzioni degli affreschi.

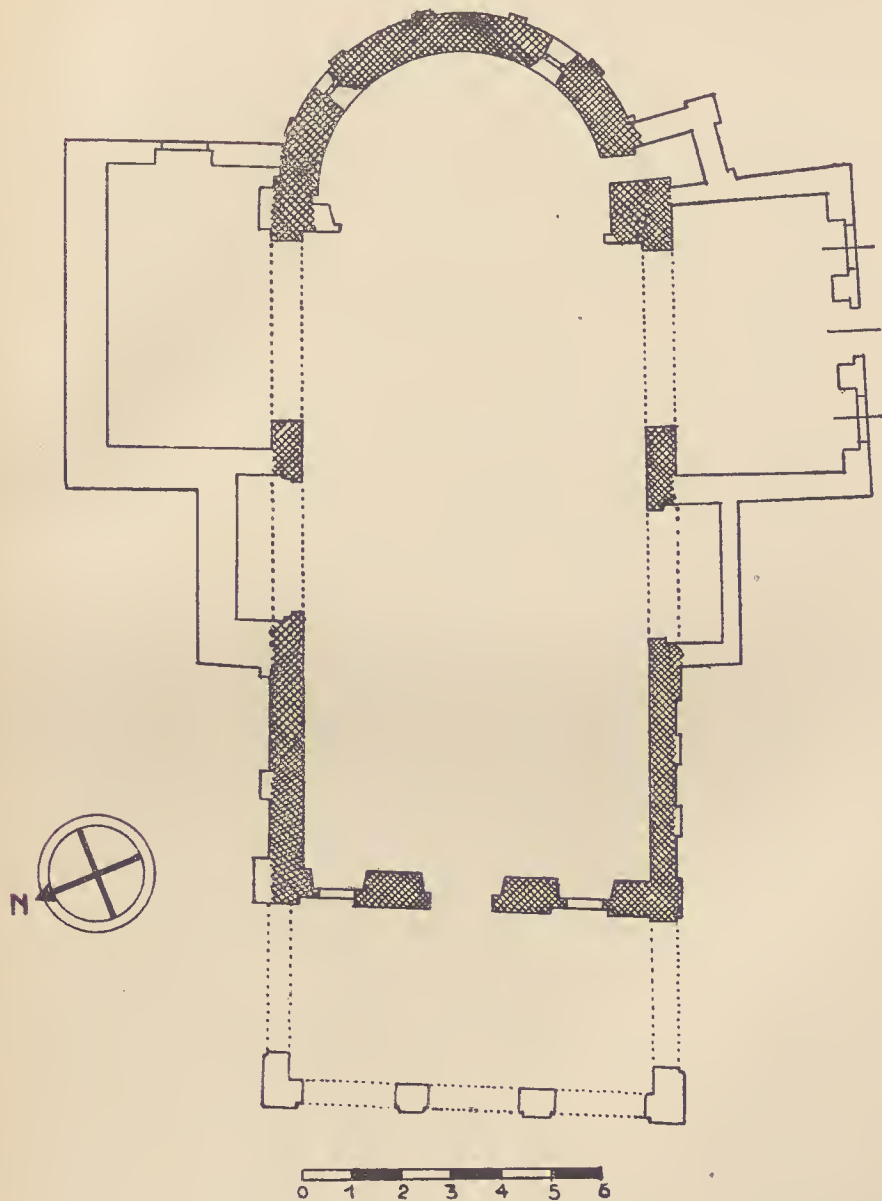
La chiesetta appare esternamente come costruzione barocca: l'antica facciata è preceduta da un portico a tre arcate, altri avancorpi e il campanile furono aggiunti

---

(1) ROSSANO G. B., *Cartario della prevostura e poi abbazia di Rivalta Piemonte* (B.S.S.S. Vol. 68, Pinerolo, 1912). CASALIS G., *Dizionario geografico storico,* fasc. 68-69 sub voce Rivalta. ALMASIO P., *La Sagra di San Vittore in Rivalta Torinese* (« La Lettura », Milano, 1926, n. 5).

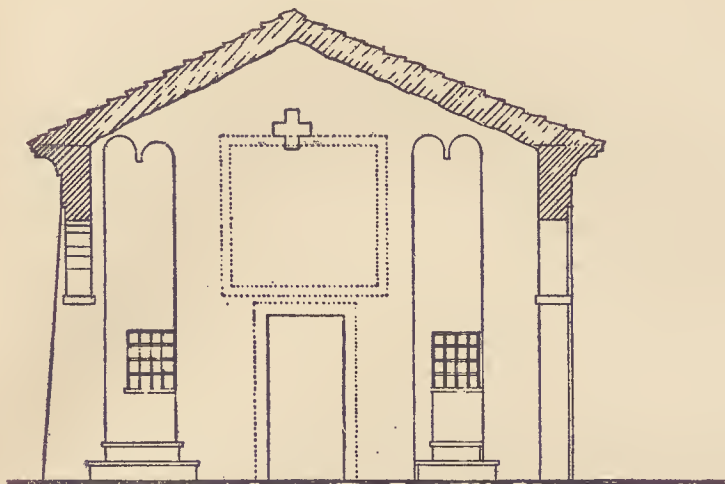
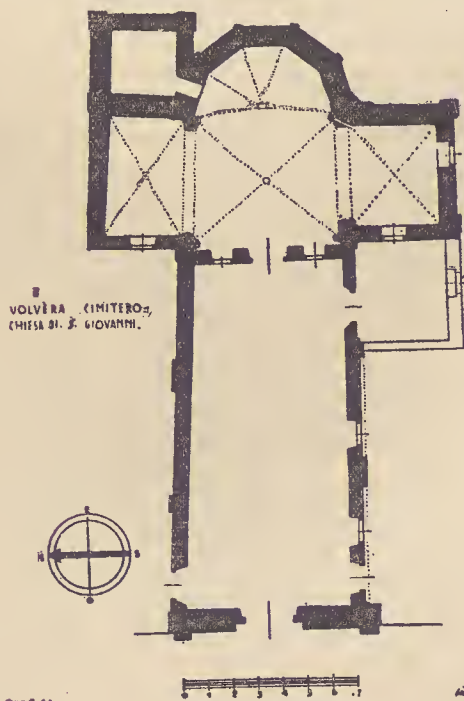
lateralmente; un affresco, che sulla porta d'ingresso rappresenta San Vittore a cavallo con la corazza e una mazza d'arme, è datato 1706 e ricorda il quadro di Simon Vouet conservato al castello di Versailles e raffigurante Luigi XIV bambino. Guiliome de Narbonne, l'artista che firmò quest'opera l'anno del famoso assedio di Torino, sarebbe, secondo l'Almasio, uno dei dispersi o feriti dell'armata francese rimasti in Piemonte dopo la battaglia del settembre.

La chiesetta all'interno, salvo la volta dell'abside e una finestrella di questa, non ha più nulla di romanico: gotica è la decorazione pittorica dell'arco trionfale e dell'abside, barocche sono le volte e l'altar maggiore, e di epoca ancor più recente quattro cappelle laterali. Dai rilievi appare che la chiesa primitiva doveva essere a navata unica con abside orientata: l'esterno di questa mostra cinque lesene e due finestrelle a doppia strombatura; purtroppo l'intonaco che ricopre i muri impedisce di esaminare con quali materiali sia stata costruita. In facciata ai lati del dipinto e sulle finestre laterali all'ingresso sono girati quattro archetti pensili binati a pieno centro ed ad asse verticale; la croce luminosa centrale è ora accecata e in parte coperta dall'affresco del Santo. Sono questi i resti che ci permettono di attribuire l'edificio all'inizio del secolo XI.

Le prime notizie certe su questa chiesa si hanno da un documento del 30 dicembre 1199 relativo alla vendita di essa da parte dell'abate di San Giusto di Susa al prevosto Bonaldo di Rivalta: ivi è detto che la chiesa era « iam pene desolatam et destructam ». A questa vendita l'abbazia fu costretta per saldare i gravi debiti che aveva verso il vescovo di Torino e parecchi privati. La chiesa parrocchiale di San Vittore seguì poi quasi certamente le sorti dell'abbazia di Rivalta che nel 1264 passò sotto l'ordine cistercense. Alla fine del secolo XIV o nei primi anni del XV fu eseguita la decorazione pittorica,

RIVALTA - Chiesa di S. Vittore. - Pianta.
Rilievo di C. Brayda.

una buona parte della quale è ancora visibile, ben conservata, nell'emiciclo e catino absidale ed alle imposte dell'arco trionfale; purtroppo circa un secolo fa, a quanto deplorava il Casalis nel 1848, furono cancellate la rappresentazione del Martirio di San Vittore e tre figure di Apostoli. Queste ultime si devono forse considerare perdute, la raffigurazione del Martirio invece si può nuovamente intravedere con un attento esame della parete sud, dentro un campo largo metri 2,25 e alto metri 2,50 vicino alla prima cappella destra, campo che contiene una decina di figure (fig. 9), nonchè in una zona adiacente che ne contiene altre due; inoltre, pur non avendo potuto procedere ad assaggi, ho motivo di ritenere che altri affreschi esistano sulla parete occultata dalla scaletta della cantoria. Poichè il tutto è semplicemente ricoperto da una velatura di tinta a calce facilmente asportabile, segnalo questa possibilità di restauro augurando che tali importanti affreschi rivedano presto la luce.

Nell'emiciclo absidale sono rappresentati nove Apostoli in piedi con i loro attributi e il nome in minuscola gotica; sopra le figure corre una fascia a disegno geometrico bianca, rossa e nera che separa la decorazione delle pareti da quella del semicatino. Al centro di questo, in una mandorla, il Padre Eterno è contornato dai simboli degli Evangelisti e dalle figure di San Vittore e di Santa Corona sua compagna di martirio (figg. 10 e 11).

Sull'arco trionfale rimangono a destra una Madonna incoronata, nell'atto di sprizzare il latte in bocca al Bambino (fig. 12) ed in una porzione dell'imposta sinistra due figure di Santi una in ginocchio e l'altra in piedi. Questi affreschi sono in quello stile gotico internazionale che si diffuse nel sec. XIV e, in Piemonte, all'inizio del sec. XV: l'attribuzione a tale periodo è confermata oltre che dai panneggiamenti del Padre Eterno, dei Santi e dalle volute delle barbe e capelli, anche dalla foggia quattrocentesca dell'abito da guerriero di San Vittore, dai rabeschi della

RIVALTA - Chiesa di S. Vittore. - Facciata.
Rilievo di C. Brayda.

VOLVERA - Chiesa di S. Giovanni al cimitero. - Pianta.
Rilievo di C. Brayda.

stoffa di San Matteo e dalla scrittura minuscola gotica delle iscrizioni. Pure interessante è la decorazione dei fianchi della finestrella destra dell'abside: da un lato è rappresentato un armadio a due battenti aperti e a due piani che reggono due brocche e un libro, sul lato destro vi è il resto di una più antica decorazione, probabilmente di schema romanico, rappresentante in alto una colomba su un ramo e in basso quattro anatre.

Un'iscrizione latina sull'altar maggiore ricorda le trasformazioni subìte dalla chiesa nel 1681 e nel 1809 date che unitamente a quella dell'affresco del De Narbonne ci illuminano sui lavori fatti negli ultimi tre secoli. Formulo il voto, e sarebbe opera degna, che il comune di Rivalta, attuale proprietario della chiesa, promuova il restauro delle pitture parietali e i lavori necessari per migliorare la stabilità delle murature antiche che appaiono fortemente lesionate in più punti.

*
* *

L'attuale cappella del cimitero di Volvera è l'antica chiesa di San Giovanni che, costruita nel sec. XI, fu ampliata nel periodo gotico ed affrescata a metà del secolo XV (2). Essa si presenta con una navata perfettamente orientata, coperta da tetto in vista e con il pavimento a nuda terra che forse nasconde un pavimento antico più

(2) CIPOLLA C., *Le più antiche carte diplomatiche del Monastero di San Giusto di Susa* (Boll. Ist. St. It., 1896, n. 18).

Archivio di Stato di Torino Sez. I: Abazie, Prevostura del Moncenisio, Mazzo I: donazione del 1145; Protocollo di Corte 76 e 105: notizie su Antonio di Piossasco (1452-1453); Benefizi di qua dai monti, Volvera: per la dipendenza dalla Prevostura del Moncenisio nel sec. XVII. Archivio Arcivescovile di Torino: Protocolli 31 e 35: documenti riguardanti Antonio di Piossasco (anni 1451 e 1452). BOSIO A., *Memorie storico-religiose... delle chiese di Chieri* (Torino, 1880). VALIMBERTI B., *Appunti storico-religiosi sopra la città di Chieri*, vol. I (Chieri, 1929).

basso; un muro separa la navata da un transetto seguito da un'abside poligonale a cinque lati; a sinistra di questa vi è il campanile quadrato.

I muri laterali della navata hanno esternamente tracce di decorazione romanica ad archetti pensili binati; in basso archi a sesto acuto, ora chiusi e visibili pure dall'interno, facevano comunicare l'attuale chiesa con due navatelle laterali ora distrutte (fig. 16). Nella parete esterna sinistra appaiono resti di decorazione pittorica sugli archi e tracce di un affresco rappresentante San Cristoforo. Il presbiterio, le due cappelle, e l'abside sono coperte da volte gotiche a crocera cordonata impostate contro archi acuti sorretti da colonne e pilastri (figg. 13, 14, 15).

I cordoni che dividono in cinque spicchi la copertura dell'abside convergono in un concio di chiave rettangolare decorato dello stemma della famiglia Piossasco sormontato dal gàlero pontificale a nove fiocchi; analogo concio stemmato, ma di forma circolare, si trova in chiave alla crocera del presbiterio (fig. 15).

La presenza di questi stemmi ha permesso di identificare in Antonio de Rubeis di Piossasco dei signori della Volvera, protonotario apostolico, prevosto di Chieri e consigliere ducale, colui che intorno al 1450 e non oltre al 1455, anno della sua morte, fece decorare ed affrescare il presbiterio, l'abside e le due cappelle laterali.

Gli archetti pensili binati, che appaiono in Piemonte attorno al mille, indicano che la chiesa fu eretta sul principio del secolo XI: la costruzione avvenne forse in luogo di una cappella già esistente e molto probabilmente per influenza dei Benedettini di San Giusto. Infatti nell'atto del 1029 di fondazione dell'abbazia di San Giusto di Susa fra i beni donati da Alrico, vescovo di Asti, dal marchese Olderico Manfredi e da Berta sua moglie, era annoverata metà della corte della Volvera, e nel 1037 il prete Sigifredo donava all'abbazia l'altra metà della corte « cum casis et capellis ». Nel 1145 Oberto vescovo

di Torino fece donazione della chiesa di San Giovanni della Volvera alla prevostura del Moncenisio da cui dipendeva ancora nel sec. XVII. Nel periodo gotico furono forse aggiunte le due navate laterali poi distrutte o, quanto meno, furono allora adattati a sesto acuto i sei grandi archi delle pareti longitudinali della navata principale; è di tale periodo il rosone in cotto della facciata. Della metà del quattrocento datano gli affreschi fatti eseguire dall'Antonio di Piossasco.

Più tardi quando nel 1617 fu costruita la nuova parrocchiale di Volvera la nostra chiesa divenne cappella del cimitero; probabilmente nel secolo XIX, fu eretto il muro fra navata e transetto e nel 1859 ed ancora nel 1869 furono malamente ritoccati gli affreschi e la decorazione delle cappelle.

L'Olivero trattando dei dipinti murali dell'antica pieve di San Pietro in Pianezza li confronta stilisticamente con quelli di altre chiese Piemontesi. Fra queste annovera il San Giovanni di Volvera di cui descrive la volta gotica quadripartita ornata dai quattro Evangelisti (fig. 15) e ricorda il « Cristo sul sarcofago » o « Messa di San Gregorio » effigiato sopra un armadio in cotto dell'emiciclo absidale (fig. 13). Sotto questo dipinto si legge la data 1542 che potrebbe riferirsi ad esso: sarebbe quindi questa, secondo l'Olivero, l'ultima e più recente raffigurazione di tale Messa in Piemonte. Oltre a questi affreschi ve ne sono numerosi altri nel transetto e nell'abside rappresentanti una Assunzione (fig. 14), due Crocifissioni, il Cristo, la Madonna, gli Apostoli, i Ss. Cosma e Damiano e altri santi mentre nel muro sinistro della navata un affresco sbiadito raffigura la Vergine col Bambino e San Giuseppe.

*
* *

Come ho accennato all'inizio della presente comunicazione nel giugno del 1941 è venuta in luce la porta romanica della ex-chiesa di S. Leonardo o dei Templari a Chieri (3). Le vicende di questa chiesa, fondata nel secolo XI (fig. 18), furono descritte dal Bosio che nel 1880 la vide ancora con gli affreschi e le iscrizioni. Ora essa, dal 1934, appartiene all'Istituto Salesiano di Chieri e serve come porticato per la ricreazione dei ragazzi. Nella energica ripulitura dell'intenso strato di fuliggine che copriva l'ambiente, quanto rimaneva degli affreschi è quasi totalmente scomparso, ma in seguito al distacco di un tratto di intonaco della parete ovest sono venuti in luce, in asse alla navata centrale, i resti della primitiva porta d'ingresso. Questa per metà distrutta, era rettangolare con architrave lapideo monolitico e un soprastante arco falcato costruito in conci di pietra alternati a corsi di mattoni. Gli stipiti, per quanto è dato di vedere a sinistra, erano a conci di pietra con qualche filare di mattoni, l'adiacente muratura appare costituita da ciottoli alcuni dei quali disposti a spina di pesce (fig. 17). Sopra la porta tracce di affreschi e di iscrizioni venuti ora in luce potranno interessare gli studiosi che li vorranno confrontare con quelli delle pareti del sottotetto in corrispondenza alla navata centrale.

CARLO BRAYDA.

---

(3) PONZIGLIONE A., *Saggio storico intorno ai Tempieri del Piemonte*, (Torino, 1791, Fea, estratto dagli « Ozi letterari », Vol. 3, ristampa, Genova, 1845). GABOTTO F., *Il libro rosso del Comune di Chieri*. Bibl. S.S.S., Vol. 75 (Torino, 1918). ROVERE C., *Il Piemonte illustrato* (Chieri, 1840) ms. della R. Deput di St. P. BOSIO A., *Memorie storico-religiose... delle chiese di Chieri* (Torino, 1880). GALLEANI DI AGLIANO R., *Memoria su alcune lapidi chieresi dei sec. XV e XVI,* in Boll. S.P.A.B.A. (Torino, 1924, n. 1).

LA CASSA RELIQUIARIO DI S. ALDRADO NELLA CHIESA PARROCCHIALE DELLA NOVALESA

Il punto culminante dell'indimenticabile magnifica Mostra dell'arte medievale piemontese di Torino era costituito senza dubbio dalla originale Rotonda, che in una dovizia quasi sconcertante riuniva le numerose splendide opere in metallo prezioso. Per la prima volta si ebbe l'idea di quale grande ricchezza conservi ancora oggi il Piemonte di antiche oreficerie, anche se queste, per trovarsi in chiese di città o di villaggi fuori dalle grandi arterie di transito, erano rimaste in gran parte completamente sconosciute. E costituisce un durevole merito del dott. Viale di avere a mezzo di cotesta mostra fatto conoscere allo stupefatto mondo degli studiosi quante testimonianze si siano conservate della ricca e fiorente vita ecclesiastica e artistica dell'antico Piemonte, evocanti in forma più espressiva che non le stesse fonti letterarie, il grande passato della regione. Tra le opere che vennero allora portate alla conoscenza di una più vasta cerchia di studiosi, vi fu anche la cassa reliquiario della chiesa parrocchiale della Novalesa con le reliquie del Santo abate Aldrado. Poichè si tratta di una delle più interessanti e pregevoli opere che del genere si abbiano in Piemonte, e con tutto ciò rimasta quasi inosservata alla ricerca storico-artistica, si è ritenuto opportuno di trattarne brevemente.

La cassa, lunga 79 centimetri, larga 31, alta 60, è fatta, come la maggior parte di cotesti oggetti, di legno ricoperto di lamine d'argento. Architettonicamente presenta la forma, di cui si trova il modello già nei piccoli reliquiari del VII e VIII secolo, ed è uguale a quella del celebre reliquiario di Monza. Nell'XI secolo il tipo si sviluppò nelle complesse e ricche forme, che mostra anche

la cassa della Novalesa, e cioè di un sarcofago con i fianchi ed il coperchio ornati di arcate e di figure. Lo smalto, che ha un così grande posto nei reliquiari di Oltralpe, qui manca invece completamente; e per la decorazione ci si giova solo dell'argento trattato a bassorilievo, con figure e motivi ottenuti a sbalzo e finiti a cesello. Sulle due faccie lunghe (figg. 19-20), entro arcatelle a pieno centro con colonnine e archi ritorti accompagnati da un doppio filamento che li rinserra come una cornice, si vedono le figure stanti dei dodici apostoli. Essi tengono in mano un libro od un rotolo. E' solo nella seconda metà del XII secolo che a ciascun di loro si dà un attributo distintivo. S. Pietro è l'unico, che già in età molto antica viene contraddistinto dagli altri a mezzo delle chiavi; chiavi, che di fatto anche qui egli porta, mentre non ha invece nè rotolo nè libro. In verità anche l'apostolo, che si vede primo a sinistra sulla stessa faccia, tiene nella mano destra, e stretto contro il petto, un piccolo fiore a forma di giglio, mentre nella sinistra stringe il consueto rotolo. E' incerto chi egli possa essere. Si potrebbe pensare a S. Giovanni. Nelle opere più tarde questi è l'unico rappresentato senza barba; ma nel nostro reliquario cotesto segno distintivo manca, perchè si alternano senza differenza teste barbate e imberbi. S. Pietro è per altro contraddistinto ancora in altro più interessante modo. Gli apostoli sono raffigurati tutti di fronte e ben dritti. Solo le due figure ai lati di S. Pietro sono rivolte e si inchinano verso di lui in segno di omaggio e di particolare reverenza. E' questa una rappresentazione tanto rara quanto notevole nella storia della chiesa e del primato di Pietro. Sull'opposta faccia, nella figura a metà del lato destro si deve riconoscere S. Paolo a causa della ben accentuata barba a punta che egli solo porta, e con la quale già dal IV secolo viene sempre rappresentato per contraddistinguerlo da S. Pietro.

Su una delle faccie corte (fig. 21) si vede S. Pietro una

seconda volta. Ma mentre nella prima raffigurazione egli tiene stretto nella destra un lembo del suo mantello, qui alza invece la mano a benedire, e reca nella sinistra le due grandi chiavi. Occupa la facciata contrapposta il Santo abate Aldrado, particolarmente designato dalla iscrizione a lato: S. ALDRADUS ABAS (fig. 22). E' raffigurato in abito vescovile e sostiene nella destra un pastorale di forma primitiva col riccio terminale a semplice voluta, e non, come di frequente più tardi, a testa di drago o di serpente. Intorno alle spalle egli porta una larga benda, dal cui mezzo sul davanti discende a piombo un'altra benda. E' la tipica forma tarda del palio, che oltre che dal papa è portato dagli arcivescovi e solo eccezionalmente dai vescovi. E' un segno di particolare distinzione, se Aldrado, come abate, ne è stato insignito. Il santo che stringe con l'avambraccio sinistro un libro, ha la mano alzata in un gesto oratorio. Su queste due facciate corte le arcate finiscono in un arco a tre lobi, che dà migliore collegamento con la linea del frontone e circonda le teste dei santi come una seconda aureola.

Sulle due faccie del tetto vi sono egualmente delle figure entro arcate a pieno centro con colonnine ed archi ritorti. Su una delle faccie, al lato destro, è raffigurato, nel mezzo, Cristo in trono sull'arcobaleno con il nimbo crociato, nella tipica figurazione della Majestas Domini. Egli mentre colla mano sinistra sostiene un libro poggiato sul ginocchio, ha la destra alzata in atto di benedizione. Nell'angolo in alto si leggono le lettere A e Ω. I due angeli a lato, che sebbene in piedi hanno la stessa statura di Cristo, si rivolgono verso di Lui avendo una mano stretta attorno ad un rotolo e l'altra aperta sul petto. E' chiaro che essendo Cristo e S. Pietro collocati l'uno sotto l'altro nello stesso asse, con ciò la figura del primo apostolo viene ancora più ad avere risalto e preminenza. Sull'altro lato della stessa faccia, nel mezzo, è la Madonna con le mani alzate nella preghiera al modo

delle oranti della primitiva chiesa cristiana. Accanto è l'iscrizione: S. MARIA divisa simmetricamente con tre lettere per lato. Dalla destra della Madonna si appressa l'arcangelo Gabriele che reca nella sinistra un rotolo ed ha la destra alzata ad accompagnare con il gesto il suo annunzio. Sull'identità della figura non poteva sorgere dubbio alcuno; tuttavia nell'angolo in alto a sinistra l'artefice ha scritto la lettera G a meglio designare l'arcangelo. Singolare è l'angelo all'altro lato di Maria: egualmente rivolto verso la Madre di Dio, e sostenente una cassettina a forma di reliquiario con ambe le mani coperte dal mantello, come per mostrare che si tratta di una cosa preziosa. Io non conosco altri esempi di questa aggiunta in consimile riunione. Converrà già forse pensare alla simbolica della *domus aurea* delle posteriori litanie lauretane?

Sulla contrapposta faccia del tetto, nel mezzo del lato sinistro, l'arcangelo Michele contraddistinto in alto dalla lettera S. M. è dritto in piedi sul drago che egli sta per trafiggere con la spada crociata, e si copre con un grande scudo che per la forma triangolare, i profondi incavi e l'acuminato umbone è di un tipo inconsueto a questa età. I due angeli a lato di Michele si rivolgono verso di lui in modi del tutto simmetrici, persino nella disposizione degli abiti con il grande nodo al lembo del manto; manto che, passando dalla gamba al braccio opposto, avvolge poi l'intero corpo. Entrambi tengono un bastone finiente a giglio, ed hanno una mano alzata ed aperta. Sopra l'arco, nell'angolo a sinistra, si legge una G. Si tratta dunque nuovamente di Gabriele, raffigurato due volte sulla cassa. Consimili ripetizioni delle stesse figure sono del resto abbastanza comuni nell'arte romanica. Nel gruppo di tre angeli che sta sul lato destro, attira l'attenzione la figura centrale, che reca di nuovo, al pari dell'angelo dell'opposta facciata, una cassettina di reliquie. Che sia così, e che non si tratti di un libro, lo si desume sicuramente

entrambe le volte dalla precisa forma dell'oggetto con il tetto a doppio spiovente e dall'ornato a perline alla base. Per il fatto stesso che i due angeli a lato inclinano lo scettro gigliato e la testa verso la figura di centro, questa, grazie alle preziose cose che reca, prende un particolare risalto.

Le arcate in alto, come quelle in basso, sono riunite tre a tre a mezzo di una larga fascia d'argento ornata di palmette, che nel senso della lunghezza corre a guisa di copertura sopra la cassa, divide poi nel mezzo per tutta l'altezza la costruzione, e la chiude infine ai lati come una orlatura. Inconsueta è la divisione delle arcate a mezzo di fascie verticali; in altri casi le arcate sono rappresentate quasi sempre senza interruzione. Nè quì si tratta di restauro posteriore, come si potrebbe supporre: lo si riconosce con facilità dal modo con cui sono finite le arcate. Non si creda per altro che il reliquiario sia tutto intatto. Le figure sono in verità alquanto ammaccate nelle teste, ma nel resto abbastanza ben conservate. Guasta è soprattutto la fascia di contorno con le palmette: essa, mentre manca completamente allo zoccolo, intorno alle due faccie minori è stata sostituita da un'altra in epoca più recente. Il fregio che le decora attualmente è ben difficile che sia originario. Aggiunto in tempo più tardo è anche il coronamento del tetto con le sue arcatelle traforate, la torretta centrale e le due sfere alle estremità. Esso fa l'effetto di una massa pesante di fronte alle figure così finemente tratteggiate, specie in confronto alla bella ed elegante fascia a palmette a cui troppo fa contrasto colla sua disadorna e piatta configurazione. Forse è stato preso da un altro reliquiario romanico. Simili coronamenti del resto si trovano spesso nei ben noti reliquiari delle officine di Limoges, e ne è caratteristico esempio la cassetta smaltata della parrocchiale di Villanova Baltea, che fu anch'essa esposta alla mostra di Torino. Sicuramente aggiunte più tardi sono anche le grosse gemme, delle quali solo una

parte si è conservata. Così su ciascuna delle fascie orizzontali ve ne erano un tempo ben cinque, di cui sono chiaramente visibili gli incavi. Esse non si accordano allo stile dell'insieme. Questo è stato tenuto a bella posta piatto, e nelle singole forme trattato non-plasticamente. Le figure sono rese a bassissimo rilievo, e si rilevano appena appena dal fondo, differenziandosi in ciò dai reliquiari nordici nei quali per lo più le figure o tutte, o almeno in parte, specie nelle teste, se ne staccano fortemente. Nel reliquiario della Novalesa esse non si rilevano oltre l'altezza delle arcate. E' particolarmente caratteristico per lo stile dell'artista, che egli non dà rilievo neppure alle colonne delle arcate, ma le fa anzi quasi aderire al fondo, chiudendole, come già si è detto, fra due filamenti paralleli; anche la trattazione dei vestiti è sentita non-plasticamente e penetra quasi ad incavo nella superficie. Nè mai se ne stacca con particolare forza un elemento. D'altra parte la modellazione è fine e insieme solenne. Nel loro chiuso contorno e nelle fluide linee delle vesti a fitte pieghe, le figure hanno un aspetto monumentale. Questo ancora si accresce in quanto lo spazio nel quale sono comprese, sembra piccolo per loro ed esse con le teste toccano o superano di qualche po' gli archi delle arcatelle. Gli angeli sulle due facciate del tetto sembrano in parte alquanto più vivi, non fosse che per le loro ali tutte a pizzi e a punte. Anche le vesti mostrano una più severa stilizzazione, anche se le pieghe si avvolgono agli omeri in curve capricciose. Le figure degli apostoli però rivelano di più la dipendenza dall'antichità classica nella organica trattazione dei vestiti, nelle proporzioni e nella forma delle teste. Forse qualcosa di questa dipendenza dall'antico si sente anche nella disposizione dell'insieme, con la ben definita tendenza alla calma, alla chiarezza, all'ordine. La stessa tendenza si rileva tanto nella successione tutta eguale delle figure, come nella loro tranquilla posa statuaria.

La datazione e la localizzazione del reliquiario sono

di dubbia soluzione: e ci mancano sicuri criteri per un giudizio. Non si conoscono infatti opere affini di oreficeria, che ci possano servire di appoggio nella ricerca. La cassa della Novalesa ha anzitutto caratteristiche sue di fronte ai numerosi reliquiari del XII e XIII secolo che sono usciti dalle botteghe d'Oltralpe e specie dalle celebri scuole del Reno e della Mosa. Già si differenzia da essi dal punto di vista tecnico, perchè, come si è detto, non vi è impiegato lo smalto, che prende invece vieppiù un sempre maggiore posto nella decorazione degli altri. Ma se ne distacca anche sotto l'aspetto formale. Se in un mio recente studio sopra i reliquiari che si conservano a S. Maurizio del Vallese (Pantheon, XVI, 1943, pag. 87) io ho detto che vi erano delle affinità fra il reliquiario di S. Sigismondo di costì e la cassa della Novalesa, debbo ora convenire che questa idea non era giusta. Vi sono soltanto alcuni punti di contatto nei riguardi del contenuto e dell'iconografia. Qui come là, il soggetto è Cristo Signore con gli apostoli e gli angeli, occupanti nell'uno e nell'altro reliquiario un ben grande posto. Inoltre vi è senza dubbio una somiglianza formale nella raffigurazione di S. Michele, ma la causa ne è la derivazione, credo, da un comune modello. Del resto era da talmente tanto tempo che Michele era così rappresentato, che una consimile identità formale si doveva naturalmente verificare. Gli altri angeli sono raffigurati con scettri gigliati e in parte con un rotolo tanto nella cassa di S. Sigismondo, come in quella di S. Aldrado. Gli apostoli hanno a loro volta nell'uno e nell'altro caso o un libro o un rotolo: e inoltre si vede anche nel reliquiario del Vallese un apostolo che tiene, come secondo attributo, un giglio davanti al petto. Qui anzi, secondo un' iscrizione sovrapposta, si tratterebbe di S. Giacomo, ma è da tener presente che l'iscrizione non è più al suo posto originario. Infine qui come là, le arcate hanno colonnine ed archi ritorti. Ma tutto questo non è sufficiente per stabilire una parentela fra coteste opere.

La differenza formale resta infatti troppo forte. Le figure del reliquiario di S. Sigismondo sono più mosse delle altre: non hanno la loro calma e impassibilità; sono più espressive. E soprattutto è la più vigorosa trattazione plastica a dare l'impressione di un carattere tutto diverso. Nel confronto delle due opere tanto più risalta il rilievo bassissimo con il quale è trattata la cassa di S. Aldrado. Il fregio, che nel reliquiario Vallese è rappresentato da una vigorosa voluta, conferma la diversità anche per quel che riguarda gli elementi decorativi.

Se si ricercano opere affini nella scultura dell'Italia settentrionale converrebbe riferirsi soprattutto alle sculture di Benedetto Antelami, uno dei più grandi maestri della fine del XII secolo. In special modo le sculture di Borgo S. Donnino mostrano elementi con caratteri stilisticamente affini: soprattutto ci si può riferire alle figure di Davide e dell'angelo che gli sta sopra, nei quali si nota l'eguale predilezione per i contorni chiusi e le proporzioni serrate. C'è pure parecchia somiglianza nel modo di rendere le vesti. Anche nelle figure di Borgo S. Donnino, al pari di ciò che si vede negli angeli della cassa di S. Aldrado, l'artista fa aderire l'abito solo a certe parti del corpo, e queste rileva poi fortemente; e rende perciò le pieghe con numerosi fasci paralleli, e le fa volentieri correre di traverso a grandi masse. Ma le figure del reliquiario della Novalesa hanno nell'insieme una meno viva forza interiore, e paiono più incorporee. Forse sull'artefice del reliquiario di S. Aldrado hanno agito anche influenze dell'arte meridionale francese, che a partire dal XII secolo fece sentire la sua azione sulla scultura dell'Italia Settentrionale. Certo è che per il XII e gli inizi del XIII secolo è straordinariamente difficile di determinare con sicurezza rapporti, fonti e scambi. Gli artisti erano allora molto più liberi di oggi, e perciò forme venivano spesso assunte dalle più lontane e disparate regioni. Di lì la grande incertezza e le forti diversità di opinione degli storici dell'arte

per tutte le questioni dei rapporti artistici di questo periodo. Bisogna quindi nei giudizi procedere con la più grande cautela, e accontentarsi di prudenti ipotesi con i loro « forse » e i loro « se », piuttosto che avanzare delle precise osservazioni. Non si deve inoltre trascurare l'originalità e il particolare genio degli artisti. E questo ha valore anche per il maestro del reliquiario di S. Aldrado. Vi fossero anche stati spunti e influenze, egli li ha poi originalmente rielaborati in uno stile di personale impronta.

Ma gli eventuali rapporti con le opere dell'Antelami possono forse servire almeno come punto di riferimento per la datazione. Se si considerano sia l'iconografia, sia la forma con i primi segni di quella più forte influenza dell'arte antica che si nota nel XII secolo avanzato, si può attribuire il reliquiario proprio alla seconda metà, o forse allo scorcio del XII secolo.

Con ancora minore precisione si può rispondere alla domanda dove il reliquiario sia stato fabbricato. Sull'importanza dell'orificeria in Piemonte durante l'età romanica, si sa straordinariamente poco. La storia di tutta l'orificeria italiana offre ancora agli studiosi un immenso campo di lavoro. Se S. J. A. Churchill nel suo libro: « The Goldsmiths of Italy, London, 1926 », dice che si tratta di un campo assolutamente vergine per lo studio, ciò vale specialmente per le età primitive e per il Piemonte. Si potrebbe per altro d'ora innanzi ammettere, che almeno in uno degli antichi importanti centri di vita religiosa, come Vercelli, Ivrea, Aosta e specie Torino, vi sia stata, già in età antica, qualche officina per i lavori di orificeria e di arte minore, non fosse altro che per soddisfare alle numerose necessità degli svariati arredi richiesti dalla liturgia. Da uno di cotesti centri ben può essere uscito anche il reliquiario della Novalesa.

L'oggetto offre così molti problemi, che per adesso debbono restare insoluti. Approfondire di più e partico-

larmente tutte le questioni che ci siamo proposte, uscirebbe dai limiti di questo breve lavoro, il cui scopo è stato solo di far conoscere al mondo degli studiosi un importante ed interessante oggetto rimasto finora ignoto, e di dare lo spunto ad ulteriori ricerche.

HERIBERT REINERS.

LA CARTIERA DI PARELLA E LE SUE ANTICHE ORIGINI

Il torrente Chiusella nato sotto il balzo di Monte Marzo, imprigionato nella condotta forzata sotto Issiglio per creare la forza elettrica del ponte dei Preti, poi tornato libero e pacificato, giunge, dopo breve percorso, ad allargarsi nel vasto piano Canavese, fra la collina di San Giovanni dei boschi e quella su cui sorgono Parella, la sua torre trecentesca e le sue vigne di *Supié,* sfociando in fine, dopo non molti chilometri, nella Dora Baltea fra Cerone e Tina.

Al piede delle dette vigne di Supié e dei boschi che le fiancheggiano a mezzogiorno, in fondo ai grandi prati detti della Torrazza, sorge la cartiera di Parella, « *el Batör* » come qui ancora la si chiama, col nome stesso di Battitoio da carta che anticamente si usava in Piemonte per indicare una cartiera.

La forza motrice occorrente a tale industria era in antico ed è data tuttora dalla *rùza* o canale di derivazione dal Chiusella che, costeggiando il piede della collina di Parella nella zona detta *ruine,* giunge ad animare quelle che erano una volta le grosse ruote di legno e sono ora le turbìne della cartiera.

In gioventù non mi ero mai interessato a conoscere l'età e le origini della cartiera del mio paese, ed ero rimasto pago a ciò che Antonino Bertolotti ne dice nelle sue « Passeggiate nel Canavese », Vol. IV, edito dal Curbis a Ivrea nel 1870. Alla voce Parella, pag. 86, il Bertolotti scrive: « ... la cartiera costrutta nel 1749; una « volta già in fiore, ma ora per mancanza di speculatori « inoperosa.

« Se una società di capitalisti volesse metterla in eser« cizio avrebbe certamente un buon guadagno, poichè la « carta di questa fabbrica, forse per la natura dell'acqua,

« riesce ottima e girò in varie parti d'Europa ed anche « in America. La carta bleu prende un lucido che la fa preferire. Di più si potrebbe trarre profitto del canale per « altri opifici con molto vantaggio. Spettano pure al Ca« stello il molino a tre ruote, il maglio e la maciulla per « la canapa ». Tale notizia, per la parte che riguarda la creazione della cartiera, è assolutamente errata e il Bertolotti stesso se ne accorse più tardi e la rettificò, ma la rettifica non fu sufficiente e non chiarì definitivamente la verità, della quale io ebbi poi vago sentore circa il 1910, che conobbi di certa scienza solo nel marzo del 1920 e che offro ora ai lettori di questa memoria.

Fra il 1905 e il 1914, per la cortesia del compianto mio amico conte Mario Mori Ubaldini degli Alberti, io ebbi occasione di fare talune ricerche nel ricco e ordinato archivio del palazzo La Marmora di Biella Piazzo, e vi trovai, fra l'altro, quattro volumi manoscritti recanti il titolo: « Genealogie ricavate da quelle di D. Agostino Torelli, prima del 1796 in Torino ». Nel secondo di tali volumi, alle pagg. 27-29-31, sono tre distinte ma concatenate genealogie dei San Martino di Parella che copiai integralmente. La prima, quella a pag. 27, comincia con un Guala « Signore di Castelnuovo, Parella, Lorenzè, Salto e Bairo, Conte della Val di Chii e Colleretto », il quale, nel 1202, aveva sposato Elena figlia di Gioffredo Biandrate conte del Canavese, e nel 1209 aveva acquistato le decime di Castelnuovo. Fra i suoi discendenti vi è un Aymonetto vivente nel 1456 che ebbe due figli maschi, Raynero e Gaspare ed una femmina Aymonetta sposata ad un Martino San Martino di Parella. Del Raynero, l'albero dà questa sola notizia: « *Raynero 1471 - 29 Genn.* « *Convenzione colli Mastri Franceschino, e Gio Vach di* « *Caselle per la costruzione di un Battitore di carta sulla* « *fine di Parella* ». Avevo dunque tròvato il primo indizio dell'atto di nascita della cartiera di Parella che, come vedremo, conta dunque in quest'anno 1942, 471 anni di vita.

Ma il solo indizio non mi bastava, occorreva trovare l'atto. Facile a dirsi ma non a farsi, specialmente per me che la carriera tratteneva sempre lontano da Ivrea e dal Canavese. Cercavo, scrivevo, ma sempre invano. Accadde così che solo nel 1918 mi fu dato sapere che nell'archivio capitolare d'Ivrea esisteva un contratto relativo alla fondazione di un battitore da carta in Parella, e che, soltanto il 24 marzo 1920, mentre ero in Romagna prefetto di Forlì, mi fu possibile riceverne la copia che il dotto e compianto canonico Domenico Garino della cattedrale di Ivrea ne eseguì di suo pugno per me dall'archivio capitolare, protoc. 37 - notaio Ayra, fol. 6. - Era proprio l'atto 29 gennaio 1471 accennato nella prima delle tre genealogie San Martino di Parella dell'archivio La Marmora. Ed eccone qui di seguito, con tutte le sue imperfezioni, la trascrizione latina che farò seguire dalla versione in italiano ed accompagnerò con qualche nota ed appunto.

« (Arch. Cap., protoc. 37, Notaio Ayra, fol. 6).

« Instrumentum pactorum spectabilium dominorum « parelle et m. (1) franceschinum et m. Io. Vach. de Casellis. (2).

« In Nomine Domini amen Anno a nativitate eiusdem « millesimo quadrigentesimo septuagesimo primo indictio- « ne ultima die vero vicesima nona mensis Ianuarii actum « in Episcopali Iporiensi palacio videlicet in Camera cubi- « culari R.di d.d. Episcopi (3) praesentibus venerando de-

(1) Magister.

(2) Le prime cartiere aperte in Italia furono quelle famose di Fabriano che vuolsi esistessero già nella seconda metà del Sec. XIII. A queste seguirono ben presto quelle di Colle Val d'Elsa, di Salò, di Genova, ed in Piemonte quelle di Pinerolo, di Caselle Torinese, di Ciriè, e di Mathi. Si spiega così come i due Maestri Franceschino e Giovanni Vach, se pur con nome forse d'origine olandese, fossero di Caselle.

(3) Era allora Vescovo d'Ivrea Monsignor Giovanni San Martino di Parella, fratello del Conte Aymonetto, e quindi zio dei due contraenti Raynero e Gaspare San Martino di Parella.

« cretorum doctore domino Bernardo de talliandis (4)
« praeposito Iporiensi ac Donato de Rogerio notario Civi-
« bus Ipor. testibus ad haec Vocatis et Rogatis Noverint
« universi et singuli praesens publicum Instrumentum
« inspecturi et audituri Quod spectabilis dñus Raynerius
« filius quondam spectabilis dñi Aymoneti de Parella ex
« comitibus Sanctimartini suo et nomine Gasparis eius
« fratris minoris pro quo se fortem fecit et de ratum
« habendo promisit seque facturum et curaturum cum
« effectu quod ipse nobilis Gaspar infrascripta pacta et
« infrascriptas conventiones et omnia et singula in prae-
« senti instrumento contenta laudabit approbabit et con-
« firmabit sub. Ipoteca et obbligatione omnium bonorum
« suorum praesentium et futurorum ac restitutione dam-
« norum expensarum litis et..... (interesse?) ex una parte
« Et providi viri Magister Franceschinus et Magister
« Iohannes Vach de Casellis Thaurinensis dioecesis ex
« alia parte super fiendo et construendo quodam Batitorio

Era nato nel 1397 e tenne il pastorale della Diocesi d'Ivrea dal 1437 al 7 di aprile 1479 giorno in cui morì in età di 82 anni. Fu vescovo molto attivo. A lui furono dovuti gli stalli scolpiti in legno del coro della Cattedrale, di cui ventiquattro pannelli figurano ora nel Museo Civico di Torino, e la costruzione della nuova Sacrestia del Duomo tutt'ora esistente. Sotto di Lui, nel convento di San Bernardino d'Ivrea si stabilirono i Padri francescani minori osservanti. Egli ne consacrò la chiesa, la cui prima pietra aveva benedetto il 14 settembre 1455. Era stato sepolto nella Cattedrale, e la sua pietra tombale è tutt'ora murata in una parete interna del Duomo. Fra i ritratti dei Vescovi d'Ivrea affrescati nel salone d'ingresso del Vescovado, torno torno alla fascia di medaglioni che corre in alto sotto al soffitto, il ritratto di Mons. di Parella che è il 49°, è uno dei meglio conservati e ce ne rende bene l'energica figura, coi baffi e la mosca, avvolto nel manto Vescovile.

(4) I Tagliandi o Taglianti, consignori di Lessolo, furono cospicua famiglia d'Ivrea. Il loro palazzo e la bella torre quadrata, detta in antico *Turris alba,* sono attualmente di proprietà delle eredi del compianto avv. Galileo Pinoli, appassionato raccoglitore di memorie storiche eporediesi.

« papiri in finibus Parellae Ad haec pacta et conventiones « perpetuo et firmiter inter ipsas partes observanda et « observandas decreverunt, videlicet primo. Videlicet quod « ipsi magistri Franceschinus et Johannes nomine et ad « opus praefatorum nobilium Parellae facere construere « et perficere teneantur in dictis finibus ubi eis utilius « visum fuerit unum Batitorium papiri et seu (?) pro fa- « ciendo papiro cum duabus rotis et decem pillis (5) prov- « videndo ipsi nobiles eisdem de materia necessaria pro « dicto batitorio construendo et facendo eisdem sumptus « necessarios ac provvidendo eorundem nobilium sumpti- « bus et expensis de duobus laboratoribus continuo in « laborando circha dictum batitorium et bonis.

« Item quod Ipse dñus Raynerius ex nunc mutuo dare « teneatur dicto magistro modica cautione de quasi (?) « duos ducatos. Item quod Ipse dñus Raynerius teneatur « et debeat facere cavam et tectos necessarios pro dictis « batitoriis et Inde facere et manutenere alia omnia quae « ad dictos papiros faciendos erunt utilia et necessaria ut « puta asiamenta (6) et huius modi. Item quod expletis

---

(5) Si prescrive così che le ruote motrici animate dal canale di derivazione dal Chiusella debbano essere due, e dieci debbano essere le pile. Con questo nome si indicano tuttora le così dette pile olandesi che sono vasche di pietra o di cemento o di ghisa ove attualmente, mediante l'azione di cilindri o tamburi messi in movimento dalla forza motrice, si compiono le varie operazioni di lavatura e sfilacciatura degli stracci, di imbiancamento e raffinazione della pasta destinata a diventare carta. Ignoro se nell'atto in esame, col nome di pile, si intendesse indicare vasche, certo più rudimentali ma analoghe, o se pure si volessero indicare semplicemente quei pestelli che, nell'interno di appositi recipienti o vasche, pestavano gli stracci inumiditi da un costante filo d'acqua, formando così la pasta o poltiglia destinata alla fabbricazione della carta. Pestelli infatti si chiamano tuttora, nelle fabbriche di carta a mano, i grossi magli pestatori degli stracci per ridurli in pasta. Comunque sia, si tratta sempre di dieci apparecchi destinati a preparare la pasta in questione.

(6) Arnesi, attrezzi.

« dictis batitoriis in statu quo laborare valeant dictus
« dñus Raynerius concedere seu mutuo tradere florenos
« sexaginta p p (7) pro faciendo laborare dictos batito-
« rios, et Ipsos batitorios eisdem concedere et locare ad
« fictum pro annis sex ex tunc proxime futuris solvendo
« annuatim de ficto florenos quadraginta praestita tamen
« cautione (8) de restituendo dictos sexaginta florenos
« infra terminum dictorum sex annorum et fictum an-
« nuum de quo supra. Item quod si et propter defectum
« Ipsorum nobilium non provvidencium ipsis magistris
« juxta pacta et conventiones praedictas dicta Ingenia (9)
« laborare non possent teneantur ipsi nobiles ad damna et
« interesse. Item quod ipsi magistri teneantur laborare et
« facere papirum bonum et mercabilem per Civitatem et
« loca circumstantia. Quas quidem conventiones et pacta
« et omnia supra et infra scripta dictae partes sibi ipsis
« Invicem et vicisim (sic) convenerunt et sollemniter pro-
« miserunt ac juraverunt tactis corporaliter scripturis ad
« sancta Dei evangelia in manibus mei notarii infrascripti
« atendere et observare et in nullo contrafacere vel venire
« sub obligatione bonorum suorum ac restitutione damno-
« rum expensarum interesse litis Renuntiantes exceptioni
« doli mali vis metus ratum (?) et infactum actioni con-
« ditioni indebiti sine causa vel ex iniusta causa scrip-
« ta (?) non sic vel aliter concessae ac omni alii juri
« juxta... probationi. Et precibus ipsorum magistrorum
« petrus Valerii de monte caprello (10) habitator Ipor.
« eorum extitit fidejussor de restituendo dictos duos du-
« catos et fideliter construendo dictum batitorium ut
« supra cum clausulis et juramentis opportunis. De qui-

(7) Parvi ponderis.
(8) Garanzia.
(9) Meccanismi.
(10) Moncrivello, detto in antico Moncravello.

« bus praeceptum fuit mihi notario infrascripto unum et « plura fieri publica Instrumenta » (11).

---

(11) (Arch. Cap. protoc. 37 notaio Ayra fol. 6).

Istrumento dei patti degli spettabili Signori di Parella e Maestro Franceschino e Maestro Giov. Vach. di Caselle.

In nome di Dio così sia l'anno della nascita del medesimo millequattrocentosettantuno nella indizione ultima e nel giorno ventinove del mese di gennaio fatto nel palazzo Vescovile Eporediese vale a dire nella camera da letto del Reverendo Signor Vescovo presenti il venerando dottore dei decreti Signor Bernardo de Talliandi preposto Eporediese e Donato de Rogerio notaio cittadini Eporediesi testimonii a ciò chiamati e pregati sappiano tutti ed ognuno che vedranno e udiranno il presente pubblico Istrumento che lo spettabile Signor Raynerio figlio del fu spettabile Signor Aymonetto di Parella dei conti di San Martino nel proprio e nel nome di Gaspare suo fratello minore pel quale si fece forte e promise che avrebbe ratificato e che per se avrebbe fatto e curato con effetto che lo stesso nobile Gaspare gli infrascritti patti e le infrascritte convenzioni e tutte le cose ed ognuna di esse nel presente istromento contenute loderà approverà e confermerà sotto ipoteca ed obbligazione di tutti i suoi beni presenti e futuri e restituzione dei danni spese di lite e interessi da una parte ed i previdenti uomini Maestro Franceschino e Maestro Giovanni Vach di Caselle della diocesi torinese dall'altra parte circa il fare e costruire un certo Battitorio di carta nei confini di Parella. A questi patti e convenzioni in perpetuo e fermamente da osservarsi fra dette parti stabilirono che fossero osservati, e cioè primamente. Vale a dire che essi maestri Franceschino e Giovanni in nome e per conto dei prefati nobili di Parella siano tenuti a far costrurre e condurre a termine nei detti confini ove loro sembrerà più utile un Battitorio di carta e cioè per fabbricare carta con due ruote e dieci pilli provvedendo essi nobili ai medesimi il materiale necessario e provvedendoli a conto e spese degli stessi nobili di due lavoranti a lavorare continuamente attorno al detto battitorio e beni. Così pure che lo stesso signor Raynerio sia tenuto a dare fin d'ora un mutuo a detto Maestro con modica garanzia di quasi due ducati. Come pure che Esso signor Raynerio sia tenuto e debba fare lo scavo e i tetti necessari per i detti battitorii e indi fare e mantenere tutte le altre cose che a fare le dette carte saranno utili e necessarie, come per esempio utensili e simili. Parimenti che ultimati i detti battitoi in condizione che siano in grado di lavorare, il detto signor Raynerio (sottinteso *sia tenuto*) a concedere cioè a dare a mutuo sessanta fiorini di piccolo peso per far funzionare i detti battitoi, e (*sia tenuto* sot-

Dell'esistenza poi e dell'attività della cartiera di Parella cinquantun anni dopo la sua creazione, vale a dire nel 1522, ho trovato traccia e testimonianza nell'« Adrianéo », narrazione delle cerimonie celebrate e dei tornei che furono corsi a Ivrea per il battesimo del Principe Adriano di Savoia figlio di Carlo II il buono e di Beatrice di Portogallo, nato nel castello delle quattro torri d'Ivrea il 19 novembre 1522 e mortovi il 10 gennaio 1523 (12).

---

tinteso) a concedere e dare in affitto (*ai medesimi* sottinteso) i battitorii stessi per anni sei prossimi futuri da allora pagando annualmente di affitto fiorini quaranta prestata tuttavia garanzia di restituire i detti sessanta fiorini nel termine dei detti sei anni e l'affitto annuo di cui sopra. Parimenti che se e per difetto degli stessi nobili i quali non provvedessero ai maestri stessi secondo i patti e convenzioni predetti i detti Meccanismi non potessero funzionare siano i nobili stessi tenuti ai danni ed interessi. Parimenti che i maestri stessi siano tenuti a lavorare e fare carta buona e commerciabile per la Città e luoghi circostanti. Le quali convenzioni certamente e i quali patti e tutte le cose sopra ed infrascritte le dette parti a sè stesse reciprocamente e vicendevolmente convennero e solennemente promisero e giurarono avendo corporalmente toccate le scritture ai santi evangeli di Dio nelle mani di me notaio infrascritto di adempiere ed osservare ed in nulla contravvenirvi sotto obbligazione dei propri beni e rifusione dei danni delle spese interesse di lite rinunziando alle eccezioni di mala frode, di violenza, timore, di concordato e non osservato, all'azione di condizione dell'indebito senza causa o per ingiusta causa scritta non così o altrimenti concessa e ad ogni altro diritto secondo... prova. E, per le preghiere dei detti maestri pietro di Valerio da monte caprello abitante d'Ivrea si prestò loro fideiussore per la restituzione dei detti due ducati e per la fedele costruzione del detto battitorio come sopra colle clausole e giuramenti opportuni.

Delle quali cose fu ordinato a me notaio infrascritto che fossero fatti uno e più pubblici Istromenti.

(12) V. « *Adrianeo* ». *Récit des cérémonies, tournois et autres réjouissances qui ont eu lieu a Ivrée à l'occasion du Baptême du prince Adrien de Savoie* (1522). *Manuscrit inédit publié avec introduction et notes par Auguste Dufour Général d'artillerie President honoraire de la Société Savoisienne d'histoire et d'archéologie Correspondant de l'Institut genevois.*

L'autore, certo Antonino, gentiluomo proscritto dalla Lombardia e appartenente forse ad uno dei rami della famiglia Dal Pozzo, in uno stravagante italiano farcito di latinismi, narra un' infinità d'interessanti particolari realistici di quelle feste e, nel capitolo XI del libro terzo dedicato agli stemmi ed ai motti, a pag. 122 della pubblicazione indicata in nota, ha il brano seguente:

« Sono ancora alcuni segni de certi artifici, o de peri-
« tia et a questo e da advertire, alcuna volta sono segni
« de artificio, in li quali principalmente opera la qualità
« del locho, et diremo exemplificando cusi in Canavexe e
« un certo nobile castello, et Parella chiamasi, dove larti-
« ficio de far carta o palpero principalmente nel paesse il
« vanto porta, ivi apti a questo molti hedificij vi sono, ma
« da certj hedificij vengono le melior carte, a ben che in li
« altri siano molto bone, et ogni folio de carta havere il
« segno suo vedesi, per il quale se conosce, de qual hedi-
« ficio sia la carta, dico adunche che il segno, rimarrà
« apresso di quello di cui restara l'edificio nel quale fu o
« per raxon de proprietade o per raxon de conditione
« overo in mala fede rimane tuto il tempo che tal hedifi-
« cio tenera, et non po essere prohibito de tener un tal
« segno como in certe real raxone ».

Da tale involuta dicitura appare ad ogni modo che nel 1522 molti erano gli edifici della cartiera di Parella; che varii erano i tipi di carta che vi si fabbricavano e che ognuno di questi portava uno special segno, certamente in filigrana (13) che lo distingueva dagli altri.

Extrait du Tome IX des Mémoires et Documents publiés par la Société Savoisienne d'histoire et d'archéologie. Chambery, imprimerie d'Albert Bottero, place St.-Léger ».

(13) *Filigrana* è propriamente il nome di certi finissimi e leggeri lavori di oreficeria fatti con fili d'oro o d'argento imitanti l'arabesco, ma l'uso è venuto attribuendo tal nome anche a quelle figurazioni o scritte visibili per trasparenza nei fogli di carta a mano posti contro luce. Le cartiere le ottengono con sottili fili metallici fissati alle *vergelle* d'ottone che attra-

Di carta a mano con filigrana di Parella io ne posseggo un solo vecchio foglio con la dicitura PARELLA in lettere maiuscole. Altri però ne vidi presso il compianto mio amico avvocato Galileo Pinoli; uno portava in filigrana la dicitura « *Antonio Cavallo Parella* » e fra le parole Antonio e Cavallo un cerchietto contornato da otto punte, nel centro del quale era una figurazione che non si riusciva a comprendere. Su quel foglio era una scritturazione con la data 1820. Altri fogli che portavano in filigrana il nome *Vignola* il Pinoli assicurava e, come vedremo più avanti, con ragione, che erano provenienti dalla cartiera di Parella, ed altri ancora ne possedeva con diverse filigrane che non mi fu dato vedere ma che egli assicurava pure di fabbricazione parellese.

Altri fogli di carta a mano, probabilmente della cartiera di Parella, ho trovato in un registro di verbali della fabbriceria della chiesa parrocchiale di Parella, verbali che corrono dal 5 giugno 1808 al 1832, e portano la filigrana in lettere maiuscole LUCHINAT. Nel registro stesso esiste una lettera da Ivrea, in data 20 dic. 1809, del prefetto del dipartimento della Dora a « Messieurs les fabriciens de Parella » che, su metà del doppio foglio, reca la filigrana in maiuscole PARELLA, e sull'altra metà la filigrana in maiuscole G. VIGNOLA. Il geometra Giuseppe Vignola nato a Lugnacco l'8 luglio 1761, circa il 1797 era stato nominato agente generale del castello di Parella da uno dei due ultimi marchesi San Martino di Parella, Alessio e Giov. Antonio e conservato in tale carica dai loro eredi conti Avogadro di Casanova Vercellesi. Durante l'amministrazione del castello e dei dipendenti beni il Vignola aveva dovuto talora assumere anche in proprio l'esercizio della cartiera e del mulino, e così si spiega che

---

versano orizzontalmente il *cascio* o telaio mobile su cui si fa posare la pasta destinata a formare il foglio ma che dai detti fili è impedita di fermarsi e lascia quindi trasparenti alla luce, sul fondo opaco del foglio, le scritte o le figurazioni volute.

il suo nome abbia figurato sulla carta di sua produzione. Il Vignola morì a Parella nel maggio del 1827. Sempre nello stesso registro esiste un verbale di deliberazione della fabbriceria in data 12 gennaio 1810 colla filigrana in maiuscole PARELA con una sola L.

In altro registro parrocchiale ho trovato un fascicolo di atti relativi alla presentazione e nomina a parroco di Parella di un Don Giorgio Aymone Castellamonte, in data 31 maggio 1745, scritti quasi tutti su fogli di carta a mano recanti in filigrana una rozza e grossolana figura di pellegrino, opera forse di qualche operaio della cartiera ignaro di ogni più elementare nozione di disegno.

La cartiera seguì le sorti dei marchesi San Martino di Parella proprietari di quel castello di Pianavilla di Parella già esistente nel 1563, che sorge saldo tuttora, in capo a quei prati detti della Torrazza in fondo ai quali sorgeva e sorge tuttora la cartiera stessa.

L' ultimo marchese San Martino di Parella fu Alessio III, ambasciatore presso le Corti di Russia e di Prussia, vivente ancora nel 1799, che da sua moglie la marchesa Severina nata Caselette, vivente ancora nel 1820, non ebbe prole, e fu così l'ultimo maschio dell'antichissima sua casata. Con sua sorella Ludovica o Luigia, andata sposa al vercellese conte Carlo Avogadro di Casanova la casata stessa si estinse definitivamente. Secondo quando sommariamente risulta dal vecchio catasto comunale di Parella impiantato nel 1775, il Castello, i beni e la cartiera passarono agli Avogadro. Da questi, nel 1817, furono venduti al conte Gioachino Marelli del Verde, e nel 1819 passarono al conte Guido San Martino di Chiesanuova. Da questo, nel 1843, pervennero a un conte Luigi della Torre, e nello stesso anno al conte Luigi Tarino di Chavannaz. Nel 1847 passarono a Quartero Pasquale e Pecchenino Michele. Nel 1850 figurano iscritti al marchese Federico Della Rovere fu marchese Luigi, e nel 1852 al banchiere Giovanni Scaravaglio. Que-

sti, essendo maggiore della Guardia Nazionale, circa il 1856, diede nelle bassure, a fianco del ponte sul Ribes (Rio Besso), lungo la provinciale fra Parella e Ivrea, il famoso pasto, *el past* come fu ed è tuttora chiamato dai pochi che ricordano di averne inteso parlare, convitandovi circa cinquecento guardie nazionali, con distribuzione di carne, formaggio e vino. La carne vi era, a quanto si narrava, accumulata dentro a degli *arbi*, navazze o tinozze quadrilunghe di circa due metri che, collocate su carri, servono a riunirvi l'uva delle vendemmie, a pestarvela e a portarla dalle vigne nei tini. Fu una grandiosa baldoria pantagruelica rimasta famosa, ma lo Scaravaglio non pagò i fornitori e poco dopo fuggì decotto. Castello, beni e cartiera passarono dopo di lui, nel 1857, a Solari Angelo, e finalmente, nel 1859, al cav. Giuseppe Martinazzi De Ambrosis di Pavia, al quale erano pervenuti in successione dalla sua prima moglie, una Penco che li aveva avuti in dote da suo padre, banchiere genovese, cui erano toccati in pagamento di certi crediti.

Nei primi undici anni di proprietà Martinazzi, vale a dire dal 1859 al 1870, la cartiera di Parella continuò come pel passato a fabbricare carte a mano al tino, la cui pasta veniva prodotta coi cosidetti pestelli a piccolo maglio, ma nel 1870 il cav. Martinazzi trasformò l'impianto riducendolo a macchina. Il suo buon volere però non fu coronato da favorevole successo, e la cartiera dovette per alcun tempo rimanere inoperosa. La fecero rifunzionare un poco le ditte Ceronetti e Giaj-Tenua, ma fu solo nel 1885 che quegli che doveva avviarla potentemente a prospere fortune ne prese possesso. Intendo alludere a quel Giacomo Bosso che, sotto la ragione Bosso-Sgherlino e Vigo, la prese in affitto in quell'anno. Ritiratisi però, dopo breve tempo, così lo Sgherlino come il Vigo, la ditta si consolidò definitivamente nella persona dell'unico titolare Giacomo Bosso che vi portò una competenza tecnica, un'appassionata attività ed un buon volere veramente

eccezionali. Egli ebbe, per primo in Italia, a introdurre la cellulosa negli impasti destinati alla produzione della carta da pacchi, e fu pure uno dei primi a produrre le carte calandrate o fortemente lucidate, mentre in passato la lucidatura avveniva con presse a cilindri e con l'impiego di lastre di zinco. La maggior parte dei fabbricati della cartiera di Parella fu rifatta o costruita a nuovo, e dal vecchio mulino per cereali, esistente più a valle, fu ricavata una succursale per la lavorazione degli stracci. A tale scopo ed a proprie spese il Bosso costrusse l'alveo del canale, provvedendo la forza motrice di turbìne in sostituzione delle vecchie ruote e completando l'impianto col macchinario occorrente alla preparazione della pasta. La cartiera di Parella potè così produrre non solo le carte di grande tenacità, apprezzatissime fin dal loro primo apparire, ma anche quelle fine e finissime, quelle da buste e quelle da tubettifici e per manifatture in genere, con lavorazione costituita da impasto a base di cellulosa, stracci, e ritagli di carta.

Giacomo Bosso lasciò l'affitto della cartiera di Parella nel febbraio 1912, quando già era diventato proprietario della cartiera di Mathi Canavese e di quella di Torre Mondovì. La sua azienda era stata da lui trasformata in anonima fin dal 1906.

Dopo di lui la cartiera di Parella passò alla società Carlo Slatri e Comp., e successivamente ai fratelli Antonio e Giovanni Giacosa, e quindi a certo Melchiade Benini, un romagnolo di Forlì che aveva fatto fortuna in America, ma che, mancando di cognizioni tecniche e godendo poco buona salute, non ebbe che risultati negativi.

Dopo la morte del Benini avvenuta nei locali stessi della cartiera, la società anonima cartiere Giacomo Bosso acquistò dagli eredi Martinazzi, nel marzo 1933, e possiede tuttora la cartiera di Parella con tutti i diritti d'acqua spettanti ai marchesi di Parella, e così il diritto di derivare

dal Chiusella, con l'apposito edificio moderatore, la quantità d'acqua che oggi scorre nella roggia di Parella.

La cartiera, ampliata ulteriormente e dotata di nuovo e moderno macchinario, è presentemente attrezzata per la produzione di carte sottilissime, monolucide, bianche e colorate, fini e finissime che raggiungono anche i 15-17 grammi per metro quadrato. Il grand'ufficiale e cavaliere del lavoro Giacomo Bosso autore del grandioso e vigoroso sviluppo che portò la cartiera di Parella al suo più alto grado di floridezza, beneficando insieme il paese, dotandolo dell'asilo infantile e lasciando di sè carissima e gratissima memoria, morì nel gennaio 1934. A lui è succeduto nella direzione della grande ditta cartaria il figlio suo grand'ufficiale Valentino che ne segue degnamente le orme così nella feconda attività industriale come nella beneficenza.

Dalla mia casa, alta sul colle di Parella, io vedo ad ogni volger d'occhi la cartiera, il nostro antico *Batör* fumante laggiù in fondo ai bassi prati della Torrazza, e penso che fra 29 anni si compiranno i cinque secoli dacchè essa dà lavoro, pane e guadagno agli abitanti di questa mia terra natale. Cinque secoli sono una grande cosa, specialmente se si considerano in rapporto a questo minuscolo nucleo d'uomini.

E lo strano si è che, proprio in quest'anno 1942 in cui io ho rimesso in luce la sua fede di nascita, per una strana combinazione numerica, la cartiera nata nel 1471 compie esattamente 471 anni di vita.

Vivat crescat floreat, ed il nome di Parella suoni onorato accanto a quelli di quei maggiori centri piemontesi che furono primi a darsi alla produzione della carta.

Parella, ottobre 1942.

FRANCESCO CARANDINI.

VETRO AD ORO
CON RITRATTO DI ANNA D'ALENÇON
MARCHESA DI MONFERRATO

Alla Mostra del gotico e del rinascimento piemontese di anni fa erano esposti, provenienti dal museo del santuario di Crea, due piccoli quadri a forma di ancónette (1), che dentro alla bella cornice in legno scolpito e dorato del tempo, recavano i ritratti di un signore e di una dama, entrambi molto giovani; evidentemente due sposi. Non c'è stato, credo, visitatore della mostra che non abbia notato ed ammirato, pur piccole cose come erano, cotesti ritratti, tanto mirabile era la finezza e la preziosità della pittura, e con così espressiva vigorìa erano state caratterizzate dall'artista l'una e l'altra figura. L'uomo, visto di profilo su uno sfondo molto scuro, porta lunghi capelli castani che discendono bassi sulla fronte e sulle spalle, ed indossa una tunica azzurrina ad orlatura nera e a colletto di lino bianco finemente pieghettato. La donna, raffigurata di tre quarti su un fondo egualmente scuro, ha i biondi capelli serrati da una cuffia nera a larghe maglie adorna, sulla fronte, di una perla, e porta un abito verde frangiato d'oro, e sull'incarnato dell'ampia scollatura, il doppio giro di una collana (fig. 24).

Alessandro Baudi di Vesme (2) aveva creduto di riconoscere nelle due persone Ludovico II marchese di Saluzzo e Giovanna Paleologa di Monferrato andati sposi nel 1479; e data l'autorità dello studioso, la sua opinione era stata accolta, senza ulteriori ricerche, da tutti coloro

---

(1) V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte. Catalogo.* Torino 1939, pag. 150 sg. tav. 82-83.

(2) Franc. Negri, *Il Santuario di Crea in Monferrato,* in Riv. di storia, arte, archeologia della provincia di Alessandria, a. XI, 1902, fasc. VI, pag. 23.

che, come Francesco Negri e Noemi Gabrielli (3), si erano occupati di coteste pitture. Nel Catalogo della mostra ho invece avuto modo di dimostrare che l'identificazione proposta dal Vesme non poteva essere accolta: non c'è infatti la più lontana simiglianza fisionomica fra le figure dei due giovani sposi qui raffigurati con Ludovico II di Saluzzo e Giovanna Paleologa, i cui tipi ci sono ben noti: quello di Ludovico colla sua faccia tirata, il caratteristico lungo naso a becco, il mento a punta, gli zigomi molto sporgenti, da dipinti, sculture, monete e stampe; di Giovanna con il suo naso un po' rivoltato, le labbra tumide e grosse, gli occhi un po' sporgenti dal vivo e bell'affresco della cappella di S. Margherita a Crea. Del resto, mentre i due giovani qui ritratti si direbbero coetanei o quasi, Ludovico II, quando nel 1479 impalmò la tredicenne Giovanna aveva ben 42 anni!

Nello stesso Catalogo avevo a mia volta avanzata un'altra identificazione proponendo di riconoscere nelle due figure Guglielmo II Paleologo ed Anna d'Alençon marchesi di Monferrato sposatisi nel 1508, lui di 22, lei di 18 anni. E a buon sostegno dell'idea avevo portato la rassomiglianza che i due ritrattini hanno con altre immagini sicure di Guglielmo e di Anna: probanti soprattutto, per Guglielmo quelle desunte da monete intorno al 1508; e per Anna quella del ritratto, ora in proprietà del conte Paolo Sacchi Nemours di Frassinello, che rappresenta la duchessa già vecchia, ma con lineamenti ancora ben conservati e similissimi al nostro: occhi piuttosto piccoli, naso affilato e diritto, labbra sottili, mento un po' aguzzo (fig. 26). Alla mia identificazione aggiungeva vigore il fatto, importante e significativo, che su un soffitto dipinto della casa costruita ed abitata da Anna di Alen-

(3) N. Gabrielli, *Le pitture della cappella di S. Margherita nel Santuario di Crea*, in « Bollettino storico-bibliografico subalpino », a. XXXVI, n. 5-6 (1934), pag. 429-451.

çon a Casale fra altre immagini di personaggi, imprese e motti del Monferrato si ritrovavano riprodotti al posto d'onore, proprio gli stessi ritratti della giovane donna (fig. 25) e del suo nobile compagno di Crea (4). Un felice caso ha voluto per altro offrire una prova decisiva alla mia identificazione. Mesi fa, su cortese segnalazione della dott.ssa Gabrielli, io potevo acquistare presso un antiquario locale uno di quei vetri ad oro di cui il Museo Civico di Torino già possiede la più bella ed importante raccolta che esista nel mondo. Ebbene, su di esso era, con finissima arte, ancora una volta riprodotto il ritrattino femminile di Crea e del soffitto di Casale (fig. 23) ma qui, a sicura e precisa identificazione della giovane donna colla marchesa Anna, e a conferma della mia supposizione, figurano, a sinistra, in alto, i tre gigli di Francia e di casa d'Alençon.

L'aver trovata una terza edizione del ritrattino muliebre di Crea, ed averla trovata in un oggetto di cosidetta arte minore quale è il nostro vetro, autorizza in verità a pensare che il dipinto originale non solo fu caro alla gentile Signora che lo ha voluto far ripetere nel soffitto della sua casa di Casale, ma dovette godere di una certa fama già ai suoi giorni, ed essere quindi l'opera di qualche noto e bravo pittore del tempo.

Chi fu cotesto pittore? La bellezza dei due originali di Crea rende in verità attraente il problema ed invoglia alla ricerca. Già anni sono, N. Gabrielli in uno studio sugli affreschi della cappella di S. Margherita a Crea (5) ha fatto per questi e per i nostri ritratti il nome di Ambrogio De Predis. Per quanto riguarda i due ritratti, nel proporre cotesta attribuzione, più che la considerazione

(4) N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato*, in « Biblioteca Società Storica Subalpina », vol. CLVII (1935), pag. 68, agg. e fig. 57-61.

(5) N. Gabrielli, *op. cit.* alla nota 4.

delle peculiarità stilistiche (limitate ad affinità puramente esteriori di impostazione con altri quadri del grande pittore lombardo), penso abbia forse contribuito l'errata identificazione dei due personaggi e la conseguente datazione delle opere intorno al 1480. Nel mio Catalogo della Mostra del Gotico già avevo notato l'errore di cotesta attribuzione; e fosse o no esatta l'identificazione da me proposta, avevo, in base ad elementi puramente stilistici, espressa l'idea, ora pienamente confermata, che le due tavolette erano state dipinte al principio del XVI secolo, e che si dovevano inquadrare nell'arte e nell'ambiente pittorico piemontese, a cui sicuramente appartengono. Un approfondito esame stilistico mi aveva persuaso anzi ad avanzare il nome di Macrino d'Alba (6) anche se nei due ritratti di Crea si nota una maggior morbidezza, un tocco più fluido, un'emotività più vibrante di quel che non si abbia di consueto nelle grandi composizioni religiose di cotesto pittore.

Oggi, a qualche anno di distanza, riprendendo in esame la questione, l'opinione così cautamente espressa, mi pare più che mai fondata, e la ripropongo sulla più sicura base offerta dal felice ritrovamento del bel vetro ad oro. Ritrattista, Macrino lo è stato; e ben bravo e grande, solo che si considerino le sue opere note, e prima fra tutte quella vigorosa figura di Cavaliere di Malta della raccolta Morgan di New York. Ed è proprio in cotesto genere, che a mio avviso, la pittura di Macrino, formatasi indubbiamente alla tradizione e nel solco della grande ritrattistica lombarda, trova le sue più felici espressioni, proprio nella misura e con le caratteristiche delle due tavolette di Crea.

VITTORIO VIALE.

---

(6) Cfr. A. M. BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento,* Torino, 1942, pag. 72 seg.

UN ANTICO PROGETTO PER LA SISTEMAZIONE DI PIAZZA CASTELLO E DEL CENTRO DI TORINO

Da quello scrigno di preziosi e rari ricordi torinesi che è la raccolta di Silvio Simeom, ho avuto il piacere ed il privilegio di esaminare e di studiare un importante disegno dei primi anni del XVII secolo con un singolare progetto di sistemazione urbanistica della zona centrale di Torino (fig. 27).

Prima di trattarne desidero rendere il dovuto merito di questa notevole scoperta e del suo felice ricupero dall'estero, a Silvio Simeom che da parecchi decenni con una passione che non conosce ostacoli, che vince tutte le difficoltà, che elimina tutte o quasi tutte le concorrenze, consacra il suo tempo a radunare le memorie di Torino. Ed è una fortuna che quello che non ha fatto neppure la Città per il tanto auspicato e mai realizzato Museo di Torino, l'abbia compiuto già in gran parte un privato raccoglitore: sarebbe infatti impossibile, a qualunque prezzo, riunire adesso un materiale così vasto e tanto importante e significativo per le vicende antiche di Torino.

E vengo al disegno. Questo (cm. 43×56) condotto a penna e rialzato per molte parti ad acquerello e ad oro, è un progetto di sistemazione urbanistica «alla grande» per piazza Castello e le sue adiacenze. Ce lo dicono chiaramente il titolo, la dedica a Carlo Emanuele I, ed una didascalia scritta a sinistra sotto un vistoso stemma di Casa Savoia.

« [*Parte de*] *La Città de Turino* [*e nova*] *fabrica* » (1) dice il titolo in cartella. « *Ser.ma A. Da avertire che il prnte disegno si è fatto con arte de architetura..... e serve*

(1) Ho chiuso fra parentesi le parole aggiunte o completate ad inchiostro e in altra grafia.

per pianta a rimostrare il modo di accomodamento della Piaza e Strada nova della Città, a V. A. secondo..... volo ingegno » espone la dedica. Ed infine ecco la didascalia raccolta sotto un grandioso baldacchino: « *Novo disegno del sitto del novo pallazzo de S.A.S. et piazza Castello con strada nova posta a Reimpetto al Castello e Pallazzo fatto da A*[*rch°*] *M*[*onsa*] 1605 [*lì* 15 *Maggio*]. *Da p̄ntre a S. A. S.* ».

In queste tre scritte si trovano già quasi tutti gli elementi essenziali per lo studio; e notevoli soprattutto la data 15 Maggio 1605, e il nome dell'ideatore, un certo architetto Monsa, se non ho letto male i minuti caratteri con i quali si sono completate, già in antico e, credo, dallo stesso autore, le grosse iniziali che sole erano state scritte in un primo tempo. Di questo Monsa io ho cercato se vi era un qualche ricordo nei registri della tesoreria ducale, nei conti delle fabbriche e fortificazioni, negli elenchi degli architetti civili e militari del tempo (2); ma, finora, invano. Certo, a giudicare dal modo quasi infantile con il quale costui esprime a tratti e a linee il suo pensiero, si direbbe che doveva trattarsi poco più di un praticone o di un dilettante; e tale dovettero forse considerarlo a corte, se nei conti non c'è neppure la traccia di quelle gratifiche che i Principi, e specie il generoso Carlo Emanuele I, concedevano di consueto a chi compieva qualche meritoria fatica.

Il disegno è egualmente importantissimo, e per più ragioni. Anzitutto, mentre esso ci conferma quel che già sapevamo dalla veduta del Carracca del 1572 e dal disegno del Righettino di qualche anno più tardi (fig. 28), che la città manteneva nel suo complesso un aspetto

---

(2) La forzata chiusura degli archivi, e il trasporto in luoghi più sicuri dei loro preziosi materiali hanno limitato le ricerche. Ho ritenuto bene tuttavia compiere, sui dati già accertati, la pubblicazione del mio studio.

medioevale, abbiamo una idea perspicua e chiara, come meglio non si poteva, della conformazione di questa parte di Torino al principio del XVII secolo. Se non ha infatti grande interesse la veduta del duomo « *S. Gioanni* », la cui struttura architettonica è rimasta quasi immutata nei secoli, salvo che nella torre campanaria romanica, che qui, cosa nuova per me, è stranamente fornita di un grande orologio; non è senza curiosità che si notano: e il corso delle vecchie mura romane con i suoi « *fossi* » e con i suoi recenti o progettati bastioni di rinforzo; e la conformazione del vecchio Castello (qui denominato « *Pallazzo Anticho* ») con le sue quattro pittoresche torri laterali; e la denominazione di vie, e la destinazione o la proprietà di palazzi e di case, quali, nei pressi del Duomo e in comunicazione con la residenza ducale a mezzo di una « *Logia coperta* » il palazzo del « *Senato Novo* », la « *strada delle scuderie di S. A.* », il giuoco della palla o « *trincotto* » del Duca; e sul lato meridionale della piazza « il *palazzo della S.ma Marchesa di Pianezza* » con la sua « *Corte* », il « *trincotto* » di Madama Caterina Meraviglia (3) e a mezzogiorno della « *strada che va alle muraglie* » il quartiere dello « *Zaffarone* ». Altro particolare curioso, che il diligente Monsa non ha omesso, è, fuori della Porta Fibellona a lato del Castello, la forca rizzata, si vede, in permanenza a monito e a minaccia.

Ma è con maggior interesse che si nota sul lato di mezzanotte della piazza il « *Palazzo novo di S. A.* » che la didascalia in calce designa come « *già cominciato* ». Di questo palazzo, detto di S. Giovanni, ed innalzato da Carlo Emanuele I sull'area della vecchia canonica del duomo, ci ha dato una breve notizia Clemente Rovere (4)

---

(3) Vedi su questi edifici: L. CIBRARIO, *Storia di Torino*, II. Torino, 1846, pag. 162 sg.

(4) CLEM. ROVERE, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*. Torino, 1858, pag. 5 sg.

e qualche altro dato Camillo Boggio (5); ma per quello che io so, è la prima volta che se ne trova la completa raffigurazione in un disegno o in una stampa del tempo. Il disegno Simeom ci precisa ora che si trattava di un bell'edificio a due piani nobili e ad un abbaino fuori terra, di stile tardo rinascimentale, al quale dovevano conferire una certa monumentale solennità e il grandioso portale a colonne con il suo gran stemmone Sabaudo, e più specialmente i vasti pieni fra finestra e finestra solo movimentati dalle due « *Lobiete* » d'onore (6). Certi caratteri architettonici dell' edificio, come il tetto a gran spiovente alla francese ed alcune particolarità decorative meglio forse che nel nostro disegno, si afferrano per altro in una veduta del fianco orientale, che forma con il Castello lo sfondo a paese di un ritratto della duchessa Caterina d'Austria conservato al Museo civico di Torino (fig. 29).

E' noto che Carlo Emanuele I aveva collegato il Castello ed il suo palazzo di S. Giovanni con una grandiosa galleria ricca di marmi e di pitture, e nella quale aveva collocato le splendide raccolte di quadri, di sculture, di libri e di preziose curiosità da lui riunite a suo piacere e a meraviglia di ospiti e di visitatori (7). Ebbene anche di cotesto edificio denominato « *Galeria anticha* » l'architetto Monsa ci ha riprodotta nel suo ingenuo ma in fondo ben nitido disegno, la fronte verso la piazza quale si presentava al principio del '600, prima cioè che venisse

---

(5) CAMILLO BOGGIO, *Gli architetti Carlo e Amedeo Castellamonte e lo sviluppo edilizio di Torino*. Torino, 1896, pag. 80-81.

(6) Non è ricordato da nessun autore l'architetto che ha progettato il palazzo vecchio di S. Giovanni. Se c'era un lavoro a cui dovesse essere chiamato il Vittozzi, era proprio questo; ma solo alcune particolarità del palazzo si accordano alla sua architettura; altre, come il tetto alla francese, invece vi contrastano senz'altro.

(7) CLEM. ROVERE, *op. cit.* pag. 9 sg.

tutta ricostruita in seguito al disastroso incendio del 1667.

Dietro al palazzo ducale infine si vede stendersi fin contro le mura il vasto parco alberato, al cui limite nord-est, sul bastione detto allora degli angeli, e più tardi bastion verde, già s'innalza, singolare opera del Vittozzi, il caratteristico Garittone così caro, per la sua pace, alla duchessa Caterina (8).

*
* *

Sono tutte queste particolarità ben interessanti e meritevoli di attenzione e di studio; ma l'importanza del disegno, come ho già avvertito, consiste specialmente nel progetto urbanistico che il Monsa ha ideato e steso per la sistemazione di questa zona della città.

Camillo Boggio nel suo studio sui Castellamonte scrive che un completo progetto di sistemazione di piazza Castello e delle sue adiacenze sarebbe già stato allestito, per volere di Carlo Emanuele I, nel 1584 ad opera di Ascanio Vittozzi, giunto allora allora a Torino come primo architetto civile del duca (9). Il Boggio, pur sempre così preciso, non cita a questo proposito la sua fonte; certo è che non esiste, a mia conoscenza almeno, nessun documento o fatto che suffraghino la sua affermazione. A lume di logica anzi, un consimile progetto non può essere stato voluto dal Duca e studiato e predisposto dal Vittozzi, che come necessaria conseguenza all'assetto definitivo dei lati di mezzanotte e d'oriente della piazza con la costruzione rispettivamente del palazzo di S. Giovanni e della galleria antica.

E a conferma vale il fatto che in fondo il primo documento ufficiale per la sistemazione di piazza Castello è solo del 1606, anno in cui Carlo Emanuele I con let-

---

(8) Clem. Rovere, *op. cit.* pag. 187.
(9) Cam. Boggio, *op. cit.* pag. 33.

tera patente del 16 giugno ordina e prescrive ai padroni di casa della zona: « Desiderando noi per abbellimento di questa Città, che quelli che hanno case sopra la piazza de Castello si la rendano più utili e comode ... secondo che a ciascuno spetterà facciano portighi tirando la facciata di esse case a neta linea, conforme al disegno che dall'ingegnere nostro Ascanio Vittozzi gli sarà dato »; e per venire in aiuto concede loro « di avanzarsi verso la piazza suddetta del Castello, secondo le facciate delle sue case et avanti di essi sopra la strada per lo spatio di due trabucchi e mezzo ». Non pare che l'ordinanza abbia avuto effetto pratico, perchè nel 1608 il Duca, in occasione del matrimonio delle due figliole, Margherita ed Isabella, fa egli stesso costruire sulla piazza un giro di portici con botteghe nel fondo e sormontato da un terrazzo: portici e botteghe, che poi con patente del 26 marzo 1612 dona ai proprietari delle case antistanti, ciascuno per la sua parte, con l'obbligo però entro i prossimi due anni di far fabbricare sovra di esse: « due piani con le finestre, poggioli et ornamenti che saranno ordinati dall'ingegnere architetto capitano Ascanio Vittozzi » (10).

Ora se si osserva bene il disegno che l'architetto Monsa ha gettato sulla carta, nell'intenzione di sottoporlo al Duca, vediamo subito che per quel che riguarda i lati di mezzogiorno e di occidente di piazza Castello, esso corrisponde punto per punto alle opere poi compiute nel 1608 dallo stesso Duca: e cioè prevede davanti alle vecchie case e con l' occupazione di una parte delle pubbliche aree della piazza, l'erezione di quattro tratti di portici alternativamente a nove e a quattro arcate, tutti con botteghe nel fondo (11), ma senza alcuna

---

(10) F. A. DUBOIN, *Raccolta di leggi,* XIII, pag. 910 sg.

(11) Nei due tratti d'occidente, davanti al più lungo, di nove arcate, fra il palazzo ducale e la via « *Dora Grande che va verso il Castello* » l'architetto ha scritto: « *Portici che corrono*

costruzione superiore e coperti di semplice tetto: una soluzione insomma più di effetto che di sostanza, e che tendeva essenzialmente a dare uniformità alla piazza.

L'uniformità così creata non poteva naturalmente essere fine a sè stessa. Era evidente infatti che dal momento stesso in cui Carlo Emanuele I e il suo architetto avevano occupato e chiuso con il nuovo e bel palazzo ducale tutto il lato settentrionale della piazza, lo immaginassero prima, e lo volessero poi, urbanisticamente a sfondo, a termine reale ed ideale insieme, di una grande arteria che provenisse dritta dritta, senza tortuosi giri e rigiri, dalla principale porta della Città. E nel 1615, pur essendo morto il fedele Vittozzi, ecco Carlo Emanuele I dare inizio alla progettata grandiosa opera di sventramento e di demolizione nei quartieri detti dell'Anello d'oro; e là dove erano prima piccole straduzze, come si rileva dalla veduta del Carraca o del Righettino (fig. 28), creare la Via Nova (ora via Roma) che da piazza Castello si dirigeva con inusitata ampiezza verso una Porta, denominata anch'essa nova, da aprirsi nel tratto meridionale delle mura in sostituzione della vecchia Porta Marmorea o di S. Martiniano posta alquanto più ad occidente (12).

Ora, se ben si osserva, anche il progetto Monsa prevede la « *Strada nova* » ottenuta « *metendo a terra le case vi sono, il che sarà poca spezza a S. A.* » e con

---

soto dal Senato contro sino alla scuderia de S. A. »; davanti al più breve di quattro arcate, a mezzogiorno della via di Dora Grande, semplicemente « *Portici* ». Dietro ad essi l'architetto ha progettata una larga strada di disimpegno: « *via che va a S. Gio(vanni)* ». Dei due tratti di mezzogiorno, il primo di nove arcate reca la scritta: *Portici che corrono atorno in quanto destinati a la Piazza con Botteghe sotto* », il secondo: « *Casa delli Soldati* » probabilmente perchè destinati dal Monsa a sede del corpo di guardia, forse a protezione del progettato vicino arsenale.

(12) L. CIBRARIO, *op. cit.*, p. 483 e CAM. BOGGIO, *op. cit.* pag. 34 sg.

essa la grandiosa « *Porta Nova* » da inalzare contro le vecchie mura « *qualle è di rimpetto al pallazzo novo* ». Qui però la soluzione proposta dal Monsa è alquanto diversa da quella che il Vittozzi progettò e che il Duca poi attuò nel 1615. Mentre infatti nei lavori eseguiti nel 1615, il Duca si preoccupò essenzialmente che a lato della Via Nova sorgessero delle case, e solo prescrisse ai ricostruttori di uniformarsi per le facciate al disegno di massima del suo architetto che fra l'altro prevedeva palazzi senza portici, il nostro Monsa invece, più alla buona, e più attento all'esteriorità che ai bisogni di una Città, non fa che risvoltare sulla via Nova gli stessi portici già progettati per piazza Castello, e costituisce con due tratti continui, di sette arcate ciascuno, i fianchi della via.

Anche in un'altra notevole particolarità differisce il progetto Monsa per la Strada Nova da quello, che dovuto al Vittozzi fu poi attuato al Duca. Questi condusse infatti il primo tratto della strada fin proprio contro il perimetro delle mura romane, e cioè fino all'incrocio con l'attuale via di S. Teresa; il nostro architetto invece ideava l'arteria di parecchio più corta, e nell'area oltre la via Bertola d'oggi, apriva una grande piazza ad esedra, o come la dice lui « *piaza a meza luna* » che contornata anch'essa dai soliti « *portici con botteghe* » avrebbe dovuto costituire « *nel entrar della Città* » il fastoso e solenne ingresso alla rinnovata capitale del Ducato Sabaudo. Singolare è l'aspetto di questa Porta Nova, con la sua pesante cupola sormontata da un grande stemma sostenuto da due leoni, e con la grande loggia aperta sull'esterno delle mura. A provvederne tuttavia la sicurezza, il vero e proprio passaggio attraverso le mura l'architetto lo praticò alquanto più ad oriente, munendolo del suo bravo ponte levatoio e facendolo precedere, con discutibile criterio fortificatorio, da un gran cortile di aspetto, circondato

da mura, proprio a ridosso del fossato e del vicino bastione.

Ma non mancano nel disegno altre idee interessanti o almeno curiose. Così ad esempio erano logiche proposte, e furono di fatto presto o poi, attuate: sia quella di abbattere l'arsenale e la fonderia che con un isolato di case occupavano a quel tempo il bel mezzo di piazza Castello (13); sia l'altra di erigere una « *Nova Galleria* » che partendo dal Castello verso mezzogiorno consentisse di portarsi in sicurezza dal Palazzo Ducale fino al « *Novo Bastione* » che con non minore logica opportunità l'architetto voleva costruire all'angolo sud-est delle mura. E non è senza interesse che si guarda alla grandiosa statua equestre in onore di Carlo Emanuele I « *statua a S. A. S.ma da ponere* » che il Monsa ha disegnato a lato dell'ingresso del palazzo di San Giovanni; e vien naturale ricordare che proprio nel maggio del 1605 il Duca, che da lungo tempo desiderava erigere una statua a cavallo del Padre, nominava scultore di corte quell'Andrea Rivalta, che insieme al fonditore Vanelli, doveva, poco più di un decennio dopo, finire il famoso gruppo del Caval di marmo ora ai piedi dello scalone di Palazzo Reale (14).

Soltanto curiosa può dirsi invece l'idea di occupare il centro della piazza Castello con un gran fontanone, « *Brachitte d'acqua* » che sormontato da un fantoccio buttacqua servisse « *per comodo della Piaza e abeverata cavalli* »; e non meno, il trasporto della fonderia dei cannoni « *Loco da fondere artelerie* » sotto e contro

---

(13) Dice la scritta: « *Qui e al pnte un'izola di case con la fonderia quali facendo La fabrica conforme il pnte disegno anderà getato a terra* ». Coteste costruzioni di fatto furono abbattute solo nel 1659.

(14) Ang. Angelucci, *Il cavallo di marmo nella scala primaria del Palazzo Reale rivendicato ai suoi veri artefici,* in Rivista contemporanea, II, 1867, 326-349 e Al. Baudi di Vesme, *L'arte negli Stati Sabaudi,* in Atti della Soc. Piem. Arch. e B. A. XIV, 1932, p. 653-670.

la Galleria Nova; e infine l'otturamento della « *Porta anticha* » o Fibellona, che si apriva a lato del Castello verso la « *Strada de Po* ».

*
* *

Da questo nostro rapido studio, quale concreta conclusione si può trarre? E soprattutto, in che conto si deve tenere il progetto Monsa per quel che ha riguardo alla sistemazione urbanistica di Torino ai primi del '600? Espresse costui concetti originali e nuovi; influì sui progetti in studio e fornì idee e spunti? Non parrebbe senza significato il fatto che il disegno è del maggio 1605, e che precede quindi di un anno le prime lettere patenti per la sistemazione di piazza Castello; di tre anni la soluzione provvisoria a portici semplici e bassi attuata dal Duca; e di un decennio addirittura lo sventramento dei quartieri vecchi della strada dell'Anello d'oro e l'apertura della Via Nova.

A mio avviso per altro, anche se non abbiamo documenti, e sono andati poi soprattutto perduti i disegni con i quali il Vittozzi e i suoi collaboratori debbono aver illustrato al Duca i loro progetti; è da credere, che, se non nel 1584, come afferma il Boggio, certo assai prima del 1606, e forse quando fu incominciato il nuovo palazzo ducale di San Giovanni, un piano di sistemazione urbanistica della zona, il Vittozzi l'avesse predisposto. E considerata quindi l'espressiva, ma infantile semplicità del disegno, e, in fondo, la relativa povertà delle soluzioni architettoniche e urbanistiche proposte, vien naturale di pensare che il bravo e modesto Monsa abbia messo in carta, magari con qualche variante ed aggiunta, progetti, che già definiti e forse decisi da tempo, seppure non attuati, dovevano essere un po' di dominio comune e l'argomento del giorno presso i buoni torinesi del tempo. Pensiamo solo alla selva di progetti,

di proposte, di polemiche, cui ha dato luogo in questi ultimi cinquant'anni il problema, tornato alla ribalta, di via Roma!

In ogni modo, il disegno, che unico e primo documento del genere, ci mette dinnanzi uno dei grandi problemi urbanistici che si presentarono ai Savoia quando fecero di Torino la capitale del ducato, e ce ne indica poi una soluzione non priva di pratica ingegnosità, è di un interesse veramente eccezionale per la nostra città, e sono lieto e grato che dalla liberalità dell'amico Simeom mi sia stato concesso di farlo conoscere.

VITTORIO VIALE.

VICENDE COSTRUTTIVE DELLA CHIESA DI S. FILIPPO NERI IN TORINO

La raccolta piazzetta su cui prospetta la chiesa, attorniata dall'oratorio, dal bel palazzo S. Marzano e da un tratto della facciata dell'ex-collegio dei nobili, nel suo insieme costituisce un angolo ben conservato dell'antica Torino: ed il sacro edifizio, col classico pronao, coll'ampia luminosissima navata, colla felice disposizione planimetrica che ben si adatta al servizio del culto, è una delle chiese più notevoli della città.

La costruzione della chiesa e del convento per opera dei RR. PP. della congregazione dell'oratorio di S. Filippo Neri, sull'area concessa da Carlo Emanuele II nella seconda ampliazione di Torino, si inizia il 17 settembre 1675 colla cerimonia della posa della prima pietra per parte della Duchessa Reggente Giovanna Maria di Nemours e si conclude nel 1891 col completamento della parte superiore del pronao (1).

La costruzione ha durato quindi più di due secoli; nel

---

(1) L. Cibrario: *Storia di Torino*, II, p. 601 sgg., narra che la Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri fu fondata in Torino nel 1649 da un teologo, Pietro Defera, in unione al Padre Ottaviano Cambiani, musico di camera del Cardinal Maurizio di Savoia: morto il Defera, nel 1651 entrava a farne parte il Padre Sebastiano Valfrè. La Congregazione trasportò varie volte la sua sede sino a quando ottenne nel 1667 la cessione della chiesetta parrocchiale di S. Eusebio, che sorgeva presso l'incrocio dell'attuale via XX Settembre con la via Santa Teresa. Nel giugno 1675, trovandosi in fin di vita, Carlo Emanuele II volle l'assistenza dei PP. Valfrè e D'Ormea della Congregazione dei PP. dell'Oratorio: e ad essi legò un sito, isolato da quattro strade, di due giornate, nel nuovo ingrandimento di Torino (Arch. di Stato di Torino, 1675, 20 giugno. Patente di concessione) per fabbricare la chiesa, sacrestia, oratorio e abitazione.

Il 17 settembre dello stesso anno 1675 la Duchessa Reg-

qual corso di tempo si possono considerare tre periodi che denomino: Guariniano, Juvarriano e Tallucchiano, dal nome dell'architetto che ha prevalso in ciascuno di essi.

I.

Il periodo Guariniano (1675-1714) corre dalla posa della prima pietra sino alla rovina della grande cupola che sovrastava sul centro della chiesa (2).

Dapprima pare abbia avuto incarico di studiare i progetti delle varie costruzioni un tal Antonio Bettino, archi-

---

gente procedeva alla posa della prima pietra, che portava la seguente iscrizione:

M. JOANNA BAPTISTA
ALLOBROGUM DUCISSA CYPRI REGINA
VICTORII AMEDEI II MATER ET TUTRIX
CAROLI EMMANUELIS II CONIUGIS AMANTISSIMI
IMMORTALITATI CONSULENS ET VOTO PROSEQUENS
TEMPLUM ET DOMUM CONGREGATIONIS
ORATORII PRAESBYTERORUM
PIISSIME FUNDABAT
ANNO 1675-17 SEPTEMBRIS

(2) La data di questa caduta è tuttora incerta. Secondo il CIBRARIO: *Storia di Torino*, II, p. 608 il crollo della gran cupola si verificò alle ore italiane 13 (circa le 7 del mattino) del giorno 26 ottobre 1714. C. BOGGIO accetta la stessa data nel suo « *Sviluppo Edilizio di Torino* », mentre invece secondo il CRAVERI: *Guida di Torino*, e il PAROLETTI: *Turin et ses curiosités* p. 151, la cupola guariniana cadde il 30 settembre 1715. Ritengo più attendibile la data del 26 ottobre 1714. Nessun cenno su questo avvenimento, che pur ebbe tanta importanza per i PP. Filippini, si ritrova nei loro libri di contabilità conservati nell'Archivio di Stato di Torino; si noti però che la vendita dei relitti avvenne negli anni 1716, 1717, 1718.

tetto da Lugano (3): l'opera sua dovette limitarsi tutt'al più alla costruzione del convento e dell'oratorio (4).

Nel 1679, probabilmente per desiderio del Principe di Carignano, il quale vantava il patronato sul futuro altar maggiore della nuova chiesa di S. Filippo, l'incarico veniva affidato al Padre Guarino Guarini che in quel torno di tempo primeggiava colla sua arte in Torino (5). Oltre

---

(3) L. CIBRARIO: *Storia di Torino*, II, p. 607. Di questo Bettino Antonio, luganese, fa cenno il sac. dott. LUIGI SIMONA nelle sue nuove ricerche sugli « *Artisti della Svizzera Italiana in Torino e Piemonte* », Zurigo 1933: ma riferisce semplicemente quanto è esposto dal Cibrario. Da una cortese comunicazione della dott. Augusta Lange, risulta che un Antonio Bettino era applicato in qualità di assistente alla costruzione della cappella della SS. Sindone, colla qualifica di « Ingegnero Antonio Bettino, serviente alla fabbrica » nel periodo che corre dal 1657 al 1664 (Arch. Stato Torino Sez. Camerale III - Inv. G.le Piemonte 179 par. 2 Cont. azienda fabbriche e fortificazioni. Cappella SS. Sindone). Nello stesso A. S. T. esiste una lettera di auguri dell'anno 1666 indirizzata al Duca Carlo Emanuele II, coll'indicazione « Bettino capomastro » che forse è di un altro Francesco Bettino ricordato nei verbali della Compagnia di S. Anna dei Luganesi in Torino.

(4) L'Oratorio incominciò ad officiarsi nell'autunno 1678 (CIBRARIO, *op. cit.*). Esso fu poi modificato notevolmente all'interno, conformemente ai disegni del Juvarra contenuti nella pubblicazione del TAVIGLIANO « *Modello della chiesa di S. Filippo di F. Juvara* ».

Contemporaneo a dette modificazioni deve essere l'attiguo minuscolo battistero, con ingresso dai claustri. Il nuovo altare dell'oratorio è stato consacrato dall'arcivescovo monsignor Mossi la domenica 1° settembre 1796.

La parte del convento che s'appoggia al lato destro della chiesa fu costruita solo nel periodo juvarriano. Le arcate verso il cortile al primo piano furono chiuse nel XIX secolo.

(5) Il Padre Teatino Guarino Guarini (1624-1683), modenese, uomo della mente poderosa ed acuta, filosofo, astronomo, matematico insigne (è ritenuto dal Chasles un precursore del Monge), è oggi ricordato soltanto per la sua fama di architetto baroccheggiante, estroso, ardito e bizzarro, tanto da essere battezzato « il nemico della linea retta »! Di lui ha scritto un'interessante biografia TOMMASO SANDONINI, « *Del Padre Guarino Guarini* » Modena, 1890.

Progettò edifizi sacri per Modena, Praga, Lisbona, Nizza

ad essere architetto del Duca di Savoia e del Principe di Carignano, negli ultimi anni della sua vita il P. Guarini fu assillato da numerosi altri incarichi e lavori. Per di più da Modena, sua città natale, quel duca l'aveva

---

Marittima, Messina, Parigi, Vicenza. Tutte queste sue architetture o non ebbero principio di esecuzione o sono state interrotte o modificate profondamente o andarono distrutte. Solo Torino conserva alcuni edifizi che stanno a provare la potente personalità e la genialità di questo insigne architetto la cui influenza si estese ben al di là dei confini del Piemonte. Esiliato dalla natìa Modena, per intrighi di corte, dopo aver soggiornato in varie città di Europa e particolarmente a Parigi, il Padre Guarini era stato chiamato a Torino probabilmente nel 1666 dai PP. del suo Ordine qui residenti, per erigervi la chiesa di S. Lorenzo. Nel 1668 il Duca Carlo Emanuele II, il quale voleva portare a termine la sontuosa Cappella della SS. Sindone, la cui costruzione era già stata iniziata dal suo avo Carlo Emanuele I, nominava il Padre Guarini Ingegnere Ducale collo stipendio di L. 1000 annue (A.S.T., Patenti, 19 maggio, 1668).

Ma oltre alle dette chiese di S. Lorenzo e della Sindone, il Padre Guarini attese pure ad architettare quelle della Consolata, della Concezione (Arcivescovado), della Madonna di Loreto a Montanaro, di S. Filippo (oggetto del presente studio) ed i palazzi del collegio dei nobili, del conte Provana di Collegno, del Principe di Carignano, la Porta di Po e provvide alla sistemazione del castello di Racconigi.

Più che i trattati di filosofia, di astronomia e di matematica, del Guarini ci interessano oggi quei suoi scritti che s'occupano di costruzione o di architettura « *Del modo di misurare le fabbriche* » (Torino, 1674), il « *Trattato di fortificazioni* » (Torino, 1676), i « *Disegni di Architettura Civile ed Ecclesiastica* » (Torino, 1686) e l'opera postuma « *Architettura Civile* » (Torino, 1737).

Oltre al Sandonnini, del Padre Guarini architetto, s'occuparono Padre Bricarelli, Marcel Reymond, A. E. Brinckmann, M. Labò, E. Olivero ed altri. La Cappella della SS. Sindone è stata studiata da M. PASSANTI: *La Real Cappella della SS. Sindone* in Torino, 1941, n.i 10 e 12, pag. 5 sgg., e fecero pregiati rilievi di San Lorenzo gli architetti Protto e Denina (« L'Architettura Italiana » a. XV). Gli allievi dell'ex scuola di architettura del politecnico rilevarono i palazzi Carignano e dell'accademia delle scienze. Manca però uno studio veramente completo, esauriente, di questo architetto « Principe » ed è desiderabile che questa lacuna venga colmata fra breve da qualche studioso italiano.

richiamato per affidargli ancora diversi compiti, obbligandolo a lunghi soggiorni fuori di Torino negli anni 1680 e 1681: in fine quel principe ottenne che la Duchessa Reggente rinunziasse ai servizi del teatino e lo lasciasse libero di ritornare in patria (6). Com'è noto, quando si era avviato per rientrare definitivamente a Modena, soddisfacendo finalmente quella che era stata la più ardente aspirazione della sua vita errabonda, fu colto da morte in Milano il 6 marzo 1683. E' presumibile perciò che della chiesa di S. Filippo Neri di Torino egli abbia soltanto steso il progetto senza neppure assistere all'inizio della costruzione. Risulta infatti dai documenti di archivio che nel 1687, quattro anni cioè dopo la sua morte, eran soltanto compiuti lo sterro e la costruzione dei sotterranei e stavano spuntando dal suolo le murature, ponendosi in opera gli zoccoli ed i contorni delle finestre degli interrati verso la via (7).

---

(6) V. Archivio di Stato di Torino. Lettera del P. Guarino Guarini alla Duchessa di Savoia.

(7) A.S.T. Mazzo Regolari PP. dell'Oratorio di S. Filippo. Atto rogato il 4 dicembre 1687 dal notaio Aimone di « *Concessione dei RR. PP. della Congregazione dell'Oratorio al Presidente delle Finanze Garagno Antonio Conte di Roccabigliera, di una Cappella nella Chiesa Grande da essi principiata, con obbligo ai medesimi di farla erigere* ».

Risulta dall'atto che il presidente Garagno aveva sborsato in parecchie riprese duemila crossani pari a L. 12.000 d'argento affinchè i « Padri potessero servirsene per accelerare la fabbrica d'essa loro Chiesa... ». In compenso i Padri si erano obbligati a costruire la « Cappella prima delle più piccole che sarà dalla parte destra dell'Altar Maggiore » quando la Chiesa fosse « voltata e coperta » per il presidente Garagno « con impiegare negli ornamenti di marmi, stucchi, pitture et altre opere necessarie sino al compimento di detta Cappella col farci far sotto la sepoltura, il tutto per esso, suoi successori e discendenti in infinito ».

Questo atto è interessante anzitutto perchè ci dà alcune indicazioni sulle disposizioni del progetto di S. Filippo del Guarini in corso di esecuzione a quel tempo, e sullo stato di avanzamento della fabbrica, che doveva ancora essere « *voltata e coperta* ». Inoltre nell'atto stesso è riportata la dimostrazione del modo

Scomparso il Guarini, chi diresse la costruzione al suo posto? Forse quel capitano Garove che aveva collaborato con lui ed assistito ai lavori del castello di Racconigi? (8).

---

con cui sono state spese nel corso dell'anno 1687 i 2000 crossani anticipati dal Garagno: e dalle ricevute inserite nell'atto risulta che i « piccapietre » Giovanni Boscaino, Massiglio Rosso, Pietro Antonio Buzzo, han provvisto e lavorato i dadi, zoccoli e le finestre della « truna » (sotterraneo) in pietra di Gassino della Nuova Chiesa, che Eusebio Gillone è stato retribuito « per opere fatte nel mettere a posto li architravi delle finestre della « truna ».

Se ne può quindi dedurre che nell'anno 1687 i muri della chiesa stavano elevandosi al disopra del piano della via.

(8) Il capitano ingegnere Michelangelo Garove (1650-1713) è nato a Bissone (Canton Ticino) il 3 dicembre 1650 da Francesco e Catterina Porra, come risulta dall'atto di battesimo ritrovato dal Sac. Prof. SIMONA, *op. cit.*). Morì a Torino in età di anni sessantatre, probabilmente nel mese di agosto 1713. Il suo nome appare scritto in svariati modi: Garove, Garone, Garoue, Garovi, Garouet, Garrone, Garoué: mi attengo all'ortografia indicata dal Simona. Era dunque svizzero italiano anzichè spagnuolo, come fu ritenuto un tempo.

Questo conterraneo del Borromini e del Maderno è una interessante personalità del campo dell'architettura piemontese: le prime notizie che si hanno di lui risalgono all'epoca in cui P. Guarini studiava per il Principe di Carignano grandiosi lavori di sistemazione ed ampliamento del castello di Racconigi; studi che furono iniziati probabilmente nel 1678. Fra i relativi disegni del Guarini conservati all'Archivio di Stato di Torino, alcuni sono firmati Garoue; per cui è da presumersi che egli assistesse l'architetto per detti lavori.

A Torino il Garove ha costruito il bel palazzo Asinari di San Marzano (ora Casana) in faccia alla chiesa di S. Filippo. Particolarmente rimarchevoli ne sono l'atrio, lo scalone ed il prospetto verso il cortile. In seguito il palazzo fu rimaneggiato dall'Alfieri che al primo piano nascose i seicenteschi soffitti lignei, riccamente decorati con dipinti e dorature, sotto finte volte e stucchi del suo tempo. All'Alfieri è pure da attribuirsi il portale d'ingresso, mentre lo sfondo architettonico del cortile principale è opera dell'ing. Camillo Boggio.

Altra opera iniziata, ma non portata a fine, dal Garove a Torino, è il palazzo Morozzo della Rocca (in via Mario Gioda, ora sede del consiglio provinciale dell'economia). Son da rite-

Nulla risulta dai documenti a nostra cognizione: poichè non si son ritrovati i registri delle spese incontrate per l'erezione della chiesa nel periodo di tempo che corre dall'inizio dei lavori sino alla loro prima sospensione avvenuta probabilmente negli anni 1704-1705 in conseguenza della guerra per la successione di Spagna. L'unico fatto che può giustificare l'ipotesi che il Garove abbia diretto i lavori della chiesa è il riscontrare che nel 1712, alla ripresa dei lavori, egli riceveva una modesta retribuzione dai PP. Filippini (vedi nota 10).

Ad ogni modo i lavori dovettero essere spinti alacremente negli anni che corrono fra il 1687 ed il 1703: cosicchè la fabbrica era già coperta e la costruzione della cupola centrale portata a buon punto, quando nell'anno 1703 si stava lavorando ai finimenti del grandioso altar

---

nersi del Garove l'imponente atrio e la galleria al primo piano. Il palazzo fu poi ultimato dall'Alfieri. La facciata principale è stata rifatta nel XIX sec. Su progetto suo e sotto la direzione di Giovanni Antonio Ricca da Monte Carmo (Oneglia) è stato costruito il palazzo della R. Università a Torino, appaltato il 6 giugno 1712 ai capimastri Pietro e Giorgio Sardi: ma il cui progetto definitivo era stato firmato dal Garove soltanto il 3 marzo 1713, poco tempo prima di morire.

Importanza notevole ebbero i suoi progetti per la ricostruzione del castello di Rivoli e per l'ampliamento di quello della Venaria Reale: entrambi questi lavori sono stati iniziati dal Garove, interrotti per la sua morte e ripresi poi dal Juvarra.

Sono ancora attribuite al Garove la chiesa dell'Annunziata a La Morra (1684-95), il progetto per l'altare del Beato Amedeo nel Duomo di Vercelli (sostituito poi con altro su disegno dell'Alfieri), il Santuario della Madonna di S. Giovanni in Sommariva Bosco (1685), fortemente rimaneggiata dappoi; la Cappella del Beato Angelo nella chiesa della Madonna degli Angeli a Cuneo (1697).

Da documenti dell'A.S.T. esaminati dalla dott. Lange risulta che il Garove ha diretto i lavori di costruzione del Collegio dei nobili (palazzo dell'Accademia delle Scienze) progettato dal Guarini; i lavori si iniziarono nell'aprile 1679. Dal 12 settembre 1680 al 1° aprile 1682 gli vennero corrisposte a titolo di onorari L. 507.

maggiore, progettato dall'architetto Antonio Bertola e donato dal Principe di Carignano (9).

Ma gli avvenimenti degli anni successivi, l'invasione del Piemonte e l'assedio di Torino per opera dei francesi, imposero la sospensione dai lavori: sospensione che si prolungò assai, sia perchè la guerra aveva proseguito sino alla conclusione del trattato di Utrecht, sia perchè frattanto erano sorte gravi preoccupazioni relative alla solidità della fabbrica.

E' facile arguire che varie dovettero essere le cause dei cedimenti e delle lesioni che originarono queste preoccupazioni. Parte almeno del suolo su cui venne eretta la chiesa era stato profondamente sconvolto dalla costruzione delle fortificazioni aggiunte da Carlo Emanuele I alle antiche mura di Torino; le quali scomparvero poi col secondo ampliamento della città. Si aggiunga l'arditezza delle concezioni architettoniche del Guarini, la probabile

---

(9) Archivio di Stato, Torino, Sez. Mazzo Regolari PP. dell'Oratorio di S. Filippo.

Contratto 8 febbraio 1703 dell'intendente Raimondi della Casa del Principe di Carignano con Giov. Batta Paracca del luogo di Saltrio: « ... volendo fra gli altri lavori dell'altar maggiore di S. Filippo Neri di questa Città far perfezionare quello dei gradini e predelle di detto altare » affida il lavoro al Paracca (colla testimonianza di Antonio Bertola, progettista dell'altare e di P. G. Balbi) « qual promette di far li suddetti scalini e predella della figura e misura espresse nella pianta e disegno, e tutti di Marmo d'Ars detto di macchia vecchia... » obbligandosi di consegnarli nel successivo mese di giugno dell'anno 1703.

E' tradizione orale presso i Filippini che in un primo tempo l'altar maggiore fosse collocato al centro del presbiterio lasciando posteriormente una specie di coro a somiglianza della disposizione dell'altar maggiore della chiesa di S. Lorenzo e di S. Maria di Loreto a Montanaro, pure del Guarini: e che sia poi stato trasportato in un secondo tempo nell'attuale sua posizione contro la parete di fondo del presbiterio. L'esame del bel pavimento in marmi colorati, coevo della costruzione dell'altare, può dar qualche appoggio a questa tradizione, che ritengo assai verosimile, perchè giustifica la costruzione dei due grossissimi pilastri rettangolari di fondazione sotto al centro del presbiterio.

mancanza di una direzione tecnica adeguata all'importanza del lavoro, la ben nota deficienza delle strutture murarie del Seicento nelle nostre regioni, la lunga interruzione dei lavori a costruzione non ultimata, gli scoppi, le scosse, i sussulti del terreno conseguenti alle esplosioni delle mine, contromine, delle artiglierie, delle bombe, nel tempo dell'assedio del 1706.

Perciò all'inizio dell'anno 1712 parve necessario ai RR. PP. dell'Oratorio di consultare persone pratiche dell'arte della fabbricazione (10). E' da augurarsi che in qualche angolo di archivio vengano ritrovati « *li consulti in iscritto e sottoscritti presi dagli ingegneri e capimastri* » in

---

(10) Nell'Archivio di Stato di Torino, Mazzo Regolari Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo, esiste un « *Libro nel quale è registrato tutto il ricevuto d'anno in anno per la fabbrica da Depositari o sijno custodi pro' tempore de denari appartenenti alla fabbrica.*

Questo registro iniziato nell'anno 1711 continua sino all'anno 1766. In generale le indicazioni in esso contenute sono assai sommarie. Per brevità lo denominerò « *Conto Generale* » per distinguerlo da altro registro, e che denominerò « *Conto Speciale* » di cui si parlerà nella nota seguente, che riguarda il solo anno 1713.

Nell'anno 1711 sono registrate soltanto spese per acquisto di sabbia e materiali che si andavano accumulando per iniziare la ripresa dei lavori. Ma nel 1712 in data 24 gennaio si trova registrato che son stati rimessi « al Padre Perardi, come Prefetto della fabbrica per vari pareri di ingegneri in servizio de la Chiesa noua due luigi d'oro »: il 7 febbraio 1712 rimesso allo stesso « per li consulti in iscritti e sottoscritti dalli ingegnieri e capimastri L. 32 » ed il 26 marzo 1712 « rimesso ancora al P. Perardi « per le spese fatte nella demolizione delle scale della Cuppola e per mercede datta all'ing. il sig. Capitano Garoe L. 82.3.4 ».

Il 1° maggio 1712 la Congregazione delibera di « impiegare *nelle riparazioni* et altre spese da farsi nella fabrica della Chiesa noua il denaro ricavato e da ricavarsi dalla vendita d' beni di Polenzo e di S. Vittoria ».

Il 12 maggio 1712 è registrato una spesa di L. 999.2.6 « per le *riparazioni già fatte* in detta Chiesa noua »; ed altre lire 540.8.8 son pagate il 30 maggio colla stessa causale.

Nel corso dell'anno 1712 risultano spese complessivamente per i lavori della chiesa L. 18.731.ss.3.d.4.

tal occasione, di cui è cenno nei registri di contabilità: dai quali « consulti » si potrebbero forse ricavare lumi preziosi sulla forma della chiesa guariniana, sulle lesioni e difetti di costruzione riscontrati e sui rimedi suggeriti.

Ma anche senza questi documenti, dall'esame dei libri contabili, possiamo concludere che risultato di queste consultazioni è stato indubbiamente « *la demolizione delle scale della Cuppola* » (sic), i lavori di riparazione ai manufatti, registrati nel corso dell'anno 1712, nonchè i rinforzi con « 4 *colonne grandi da aggiungersi alla Chiesa Noua* » (11). Forse anche è di quel tempo l'apposizione di

---

(11) Dal « *Conto Generale* » di cui si è fatto cenno nella nota precedente, risulta che nel giugno 1712 sono state versate a Francesco Maria Giudice di Milano « per anticipata di 4 colonne grosse L. 4000 » e nel luglio successivo L. 300 « per anticipata al Ghissio per 4 capitelli grandi » e L. 140 a F. M. Giudice « per 4 basse » (basi?). Di queste colonne si fa poi menzione in un altro libro di contabilità che indicherò come « *Conto speciale* » per l'anno 1713 esistente nell'Archivio di Stato ed intitolato « *Libro nel quale si registrano li denari presi dalla Congregazione in imprestito o pur a censo* ». In questo libro è ricordato un istrumento 25 marzo 1712 rogato dal notaio Ferraris con cui il Vassallo Carlo Mathis Conte di Corneliano cedeva alla Congregazione una casa con obbligo di impiegarne il ricavato (dedotti alcuni pesi) nel proseguire la fabbrica della chiesa e precisamente « nella costruzione delle volte o sii cupola e lanternino della noua Chiesa acciò in tal modo si riduca in stato di essere officiata », ecc. ecc.

In data 2 maggio 1713 è indicato un pagamento a Cesare Ghisio scultore di pietre di Bussolino per conto di due pezzi di marmo bianco di Foresto per li capitelli delle *quattro colonne grandi da aggiungersi alla Chiesa noua,* oltre alle somme già pagate a conto di detto marmo, « qual si obbliga di provvedere al prezzo di L. 210 per ogni capitello ».

Il 27 maggio 1713 si dà un acconto a Gio. Domenico Carlone per « la scoltura delli quatro capitelli per le *quatro colonne grandi d'aggiunta alla Chiesa* »; ed altro acconto riceve lo stesso Carlone il 23 luglio; mentre si liquida il conto di Cesare Ghisio per saldo dei marmi « dei capitelli quattro grandi per *le colonne d'aggiunta* ».

Nel « Conto generale » indicato nella nota XII, il 29 luglio 1713 si pagano al signor Tognasso per la « condotta delle col-

un « *cerchio grande* » di ferro alla base della cupola, cerchio che risulta venduto poi fra i relitti della rovina (12).

L'anno 1712 dovette quindi essere più che altro dedicato alla riparazione, rinforzo e sistemazione delle opere precedentemente eseguite ed alla preparazione di lavori per la ultimazione della chiesa: assisteva ai lavori un capomastro Giovanni Domenico Paraca.

Nell'anno seguente il cantiere assunse una particolare attività (13). Dirigeva i lavori un ingegnere Ceruti con l'assistenza del già nominato Paraca (14).

---

lonne » L. 1.200 ed il 26 settembre successivo gli si versano L. 500 da far tenere in Milano al signor Francesco Maria Giudice (fornitore delle colonne).

(12) Dal « *Conto generale* » di cui alla nota 10 fra le « entrate » dell'anno 1718 è detto « Esatto dal seragliero Forestallo per prezzo del ferro del cerchio grande della Chiesa noua rubbi 51,17 [circa Kg. 475] a L. 6 per cadun rubbo L. 310 ».

(13) Dal già citato « *Conto generale* » dell'A.S.T. risulterebbe che per l'anno 1713 si sono soltanto spese L. 7.097. Ma a queste bisogna aggiungere L. 15.037 prese a censo, e spese, come risulta dal « *Conto speciale* » esistente, all'A.S.T. Per cui in detto anno risulta che si spesero per la fabbrica della chiesa in totale L. 23.004.

Questo « *Conto speciale* » ci dà preziose notizie sulle opere eseguite. Iniziata la campagna lavorativa sul principio di maggio 1713 con 4 mastri da muro e 23 garzoni e lavoranti, il numero degli operai va man mano crescendo; in principio di ottobre sono addetti alla costruzione 11 capimastri e 42 tra garzoni e lavoranti. La campagna lavorativa si chiuse in principio di dicembre.

(14) Nel « *Conto generale* » nel mese di dicembre son segnati « come onorari al sig. Ceruti Ingegniere per l'assistenza alla fabbrica della Chiesa noua nell'anno 1713 per il corso di mesi 7½ L. 720 ». Questo ingegnere Ceruti deve essere lo stesso architetto Pietro Paolo Ceruti che nel 1711 aveva preparato i disegni della porta maggiore del seminario di Torino (Vedi « *Due secoli del Seminario Metropolitano di Torino* » del Can. Prof. DERVIEUX). Con tutta probabilità egli è anche l'autore dei disegni della facciata del palazzo del seminario la cui paternità si volle attribuire nientemeno che al Juvarra! Però basta por l'occhio su quella monotona sfilata di lesene che sulla facciata si alternano con le finestre, al meschino basamento, al goffo portone, al loggiato interno tutt'altro che juvarresco, per dubi-

Sin dal 1703 era stato eretto l'altar maggiore, ultimato il pavimento in marmi colorati e forse anche decorate le pareti e la volta del presbiterio. Nel 1708 Emanuele Filiberto di Carignano vi aveva anche collocato la tela di Carlo Maratti con la Madonna ed il Bambino adorati da Santi. Tuttavia nell'anno 1713 devono essere state eseguite delle importanti modificazioni al coperto ed alle strutture sottostanti, rimpiazzandole coll'attuale cupola e relativo cupolino. Questo si desume dall'esame dell'edifizio e trova conferma nei documenti di archivio (15).

---

tare di tanta attribuzione. Ed infatti i documenti di archivio ritrovati dal Dervieux provano che il palazzo era già costruito quando il Juvarra se ne venne a Torino e che egli diede soltanto i disegni della cappella, modificati poi dal Ceroni. Quel Pier Paolo è forse tutt'uno con l'Antonio Cerruti che il Paroletti in « Turin et ses curiosités » ricorda « architecte piémontais d'une grande distinction »?

Al capomastro Paraca alla fine dell'anno 1713 vengono assegnate L. 306 « per l'assistenza da lui prestata in qualità di capomastro alla fabbrica della Chiesa noua per mesi 7 e qualche giorno ».

(15) Dal « *Conto speciale* » A.S.T. per il 1713 risulta in modo evidente che la volta ed il tetto copenti il presbiterio furono in detto anno rifatti od almeno profondamente modificati.

Infatti si trovano le seguenti notazioni: 14/10 1713: pagamento ad Antonio Giana e ad Antonio Caselle « per *lose per il cornicione interiore della cupola sopra l'altar maggiore* » (ballatoio?).

14/10: al capomastro Paracca pagato 4 sarizzi « *per rinforzare le vele* [pennacchi?] *sopra l'altar maggiore* ».

27/10: acquisto di « assi di albera per far i *centri* [centine?] *della cupola dell'altar maggiore* ».

4/11: si pagano due bovari « che hanno condotto nella chiesa noua *quattro travi calati dal coperto dell'altar maggiore* ».

18/11: pagamento... « a bovari per condurre dalla Chiesa *tre travi al di fuori per il nouo coperto della cupola sopra l'altar maggiore* ».

25/11: pagamento al ferraro Caselli « per la fattura di sei bolzoni piegati ed otto chiavi con conij » (cunei?) di ferro del peso di libbre 29 per il « *contorno della cupola dell'altar maggiore* ».

Si può supporre con qualche verosimiglianza che le lesioni della volta coprente il presbiterio fossero tali da imporne la ricostruzione: e che nell'eseguirla si sia preferito sostituirla con una cupola per dar maggior luce.

Si lavorava anche attorno alla cupola centrale sopra

A Girolamo Giani si pagano « lose da cornicione per il risalto del cornicione superiore sopra gli *occhi della cupola dell'altar maggiore* ». Anche l'esame dell'edifizio prova le modificazioni del coperto e della volta. Il cornicione della parte alta del presbiterio appare rimaneggiato verso mezzanotte ed eseguito in due tempi, verosimilmente in conseguenza del detto rifacimento del coperto.

I contorni guariniani esterni delle due finestre e degli oculi sopra il presbiterio appaiono intatti ancor oggi: ma all'interno cupola e cupolino non hanno stilisticamente nessuna affinità con altre opere consimili del Guarini: anzi, decorati nel corso del periodo juvarriano, ne portano l'impronta caratteristica.

Quali gravi ragioni han potuto indurre i PP. dell'Oratorio a rifar la volta ed il coperto del presbiterio?

Forse originariamente al presbiterio sovrastava qualche complicata volta, che apparve tanto lesionata e pericolante quando nel 1712 si ripresero i lavori, da richiedere di essere demolita? ovvero essa aveva forma tale che non consentiva l'arretramento dell'altar maggiore, collocato assai probabilmente in un primo tempo al centro del presbiterio? oppure l'illuminazione del presbiterio parve insufficiente e si ritenne di potervi rimediare colla creazione di un cupolino?

Non si hanno dati sufficienti per dar un sicuro giudizio in proposito: sta il fatto però che la volta preesistente dovette venir demolita o perlomeno profondamente modificata, sostituendola con l'attuale cupola e relativo cupolino.

Si può ancora osservare che questa cupola del presbiterio è portata da quattro archi, di cui quello verso il fondo del presbiterio è staccato dal retrostante muro: e la parete, per raccordarsi all'arco, s'incurva in una larga superficie concava, a modo di un nicchione appiattito decorato con ottagoni e rosoni.

Questa disposizionee consente lo stacco dell'altare maggiore dal muro di fondo, lasciando fra essi un corridoio di servizio, tutt'ora esistente, allora necessario per porre in diretta comunicazione la chiesa con i due ambienti laterali (attuali cappelloni), che servivano originariamente da sacrestia.

Il tetto del presbiterio fu poi ancora rimaneggiato quando venne costruita nel XIX sec. l'attuale sacrestia a tergo del presbiterio.

la navata, per decorarne il tamburo con otto coppie di lesene di pietra architravate, costruire attorno a detto tamburo una scala esterna a lumaca in sostituzione delle scale interne precedentemente demolite, preparare il cornicione sopra il tamburo, coprire la cupola con piombo, ecc. ecc. (16).

La campagna lavorativa del 1713 si chiude in principio di dicembre ed a tale data i PP. dell'Oratorio acquistano dal capomastro legnami da fabbrica, assi usati, centine grandi e piccole: segno dunque che la costruzione della chiesa non era peranco terminata e che si preparavano a riprendere i lavori nel seguente anno 1714.

Ed infatti risulta dal « Conto generale » che si spesero in detto anno 1714 L. 20.357 ss. 17: somma importante per quei tempi in cui la giornata del mastro da muro veniva compensata con meno di una lira e che fa presupporre una notevole attività di cantiere.

---

(16) La grande cupola guariniana centrale doveva avere un alto tamburo; le scale preesistenti demolite vennero probabilmente sostituite con una « *scala a lumaca a fianchi del tamburo* » che aveva 88 gradini (vedi « Libro Speciale » della contabilità per l'anno 1713 già citato) forniti da un certo Pietro Gambone insieme a molte lastre (« lose ») di pietra di Trana Questo tamburo era decorato esternamente con otto coppie di lesene in pietra architravate poichè si liquida ad un tal Giacomo Vanelli un conto per i sarizzi delle lesene e per « *otto sarizzi architravati posti sopra i capitelli delle lesene* » oltre alla « *fattura dei buchi in detti sarizzi architravati per infiggervi ed impiombarvi le chiavi di ferro* ».

Il 2 settembre 1713 al già nominato Gambone piccapietre vien fatto un pagamento « per conto delle *lose* somministrate per *il cornicione esteriore sopra le lesene del tamburo* » e si riscontrano altri pagamenti a fabbri ferrai « *per conto delle chiavi e bolzoni et altre ferramente* da loro provviste in questa estate per conto della Chiesa Noua ».

Inoltre sul finire di quell'anno 1713 si son fatte giungere da Livorno, via Savona, circa Rubbi 250 (Cg. 2300 circa) di piombo in pani destinato probabilmente alla copertura della gran cupola e del cupolino sopra l'altar maggiore.

Però le indicazioni contabili per quell'anno sono in genere molto sommarie e ci mancano le precisazioni sulla qualità dei lavori che si erano riscontrate nel « Conto speciale » per l'anno 1713.

Così pure nessuna menzione, nessun cenno si trova della caduta della grande cupola centrale della navata, che pare sia avvenuta il 26 ottobre 1714, dopo un lungo periodo di pioggie: sfasciandosi, essa aveva trascinato con sè a rovina la parte anteriore della chiesa.

Della costruzione guariniana restavano dopo ciò in piedi il presbiterio con i due ambienti laterali e le due prime cappelle.

Sorge ora naturale chiedersi come era disposto l'edificio guariniano, dov'era collocata la cupola caduta, come architettata la facciata.

Nulla si è ritrovato dei progetti relativi, i quali probabilmente sono andati perduti.

Nel trattato dell'« Architettura Civile », opera postuma del Padre Guarini, tre tavole (facciata, pianta e sezione) portano l'indicazione « *Chiesa di S. Filippo Neri di Torino* » (figg. 30, 32, 33). Sono molto interessanti da studiarsi, soprattutto per la curiosa disposizione della navata con i pilastri fra cappella e cappella ad angolo, a modo di prua di nave, e per quelle tre cupolette a pianta esagonale che coprono la navata (17).

Ma questi disegni non possono tuttavia riferirsi al progetto che ha avuto esecuzione, poichè non corrispondono affatto ad alcune indicazioni sicure che ancora ci restano della disposizione dell'edifizio prima della sua ro-

---

(17) Una disposizione planimetrica consimile si ritrova nella bellissima chiesa del Sacro Cuore di Maria a Torino di quel geniale architetto che fu il conte Carlo Ceppi.

Si notino ancora nella pianta del Guarini quei due lunghi corridoi che fiancheggiano esternamente la chiesa, per il collegamento delle due sacrestie laterali al presbiterio cogli altari della navata.

vina: nè vi si trova la grande cupola centrale celebre oggidì soltanto per la sua rovina.

Le indicazioni sicure di cui si disse, le possiamo ricavare da una pianta della chiesa di S. Filippo del XIX sec. dell'arch. Talucchi (fig. 34) in cui son disegnate le due cappellette che si eran salvate dalla rovina, contraddistinte con colorazione gialla perchè dovevano demolirsi, sovrapposte alle cappelle del progetto juvarriano (18) e da un diligente rilievo (fig. 35) delle fondazioni della chiesa, eseguito nel 1915 dagli architetti Protto e Denina (19).

La pianta del Talucchi è preparata per lo studio della sistemazione della chiesa nella sua forma attuale: vi troviamo segnato il presbiterio guariniano con i due locali adiacenti ed i due campanili ancora esistenti oggi.

---

(18) Questo disegno è conservato nella Biblioteca dei PP. Filippini. E' redatto da Giuseppe Talucchi, Professore sostituto d'architettura nella R. Università, porta la data del 26 febbraio 1823 e la indicazione « Pianta della Chiesa e Sacrestia dei MM. RR. PP. dell'Oratorio di S. Filippo della Città di Torino. Architettura dell'Abbate Cavagliere (sic) D. Filippo Juvara Primo Architetto di S. M. Sarda ».

(19) Oltre al rilievo delle fondazioni, gli architetti Protto e Denina hanno pur eseguito il rilievo della pianta della chiesa e varie sezioni, nonchè Protto una veduta isometrica della sezione della chiesa. E' particolarmente interessante, ai fini di questo studio, il rilievo delle fondazioni a cui è sovrapposto per un lato la pianta della chiesa attuale. Risalta anzitutto il contrasto fra la enormità delle strutture murali del sotterraneo del Guarini (che furono conservate ed utilizzate per la nuova costruzione) e la relativa esiguità delle masse murarie dell'edifizio juvarriano sovrastante.

L'intonaco disteso sui muri del sotterraneo in occasione del suo adattamento a sala di riunione, nulla più permette oggi di distinguere: ma quando il rilievo è stato fatto, le murature erano ancora grezze ed era veramente notevole il contrasto fra le strutture seicentesche, rozze e poco curate, e la perfezione di quelle aggiunte all'epoca juvarriana.

Le volte del sotterraneo sono ancor quelle della chiesa guariniana: apparirebbe però da una sezione in un disegno del Juvarra (fig. 36) che un tratto almeno aveva ceduto sotto l'immane peso dei materiali caduti sopra e dovette quindi esser rifatto.

Le cappelle laterali alla navata della costruzione guariniana avevan pianta rettangolare e misuravano circa m. 9 di larghezza per m. 7,50 di profondità. Eran coperte da volte a crociera e separate dalla navata ciascuna da un arco portato da due colonne.

La parte della navata fra le due dette cappelle costituiva un rettangolo di circa m. 12 di larghezza per m. 9,50; ai vertici del rettangolo stavano altre 4 grosse colonne portanti 4 archi su cui si impostava un'ampia volta pure a crociera.

L'insieme del presbiterio, dei due locali laterali, dei due campanili, delle due cappellette anzidette colla parte di navata compresa fra esse, costituisce perciò la parte dell'edifizio guariniano sulla cui disposizione non vi son dubbi.

Nella suddetta pianta è pure indicato il grosso muro costruito dopo la caduta della cupola per separare la parte della chiesa che era sopravanzata alla rovina, dalla parte da ricostruirsi.

Un'altra indicazione sulla disposizione della chiesa del Guarini è fornita da un atto notarile del 1687 (8). Con detto atto, in corrispettivo di L. 12.000 anticipate dal presidente Antonio Garagno, i PP. dell'Oratorio si obbligavano di costruire per conto del donatore « *la cappella prima delle più piccole che sarà dalla parte destra dell'altare maggiore della Nuova Chiesa grande principiata* ».

Se ne deduce che su ogni lato della navata erano previste nel progetto guariniano delle « cappelle grandi » e delle « cappelle piccole ».

Nella ricostruzione della chiesa, il Juvarra conservò il presbiterio e si valse delle amplissime fondazioni esistenti completandole con poche aggiunte là dove gli occorreva: cosicchè la disposizione originaria delle sottostrutture ci pervenne pressochè inalterata, colle stesse volte che già ricoprivano il sotterraneo della prima chiesa.

Nel rilievo di queste fondazioni, alle colonne che nel-

la pianta del Talucchi sono indicate da demolirsi, corrispondono taluni pilastri di fondazione: pilastri i quali si ripetono simmetricamente rispetto ad un asse trasversale della navata che passa per il presunto centro della cupola caduta.

Se ne deduce che la navata della chiesa, verso la facciata, ripeteva una disposizione in pianta analoga a quella che esisteva verso il presbiterio, cioè vi erano altre due cappelle piccole. Fra le due cappellette simmetricamente disposte su ogni lato della navata resta un largo spazio in cui evidentemente si allogava una « cappella grande ».

Tenendo presente quanto esposto, si può ricostruire idealmente la disposizione planimetrica del S. Filippo guariniano.

Il presbiterio colle due sacrestie laterali ed i due campanili, era preceduto da una navata sul centro della quale si ergeva la gran cupola. In corrispondenza di questa, sulle mezzerie dei lati della navata, si fronteggiavano due cappelle maggiori, fiancheggiate ciascuna da due cappellette. Dunque, chiesa a disposizione centrale analoga a quella che si ritrova in Sant'Anna la Reale di Parigi (fig. 31) dello stesso Guarini (20).

Dall'esame della sezione che della chiesa diruta ci ha conservato il Juvarra in un suo schizzo (fig. 36) si può esser indotti a supporre che la navata terminasse verso la facciata con una forma absidale coperta da un semicatino.

Forse ai quattro angoli sorgevano quattro campani-

---

(20) Il Guarini aveva preparato i progetti di Sant'Anna la Reale (così denominata in onore della patrona Anna d'Austria, Regina di Francia) per il cardinale Mazzarino, il quale aveva disposto un legato di 100.000 scudi per la sua erezione. Ma data la grandiosità e sontuosità del progetto, il legato si mostrò insufficiente, la costruzione rimase interrotta e destinata ad altri usi e poi demolita.

lozzi (due dei quali sussistono) a somiglianze di quelli del santuario della Madonna di Vico (21).

La fabbrica era arretrata verso l'attuale via Principe Amedeo di tutta la profondità della sacrestia, che è stata progettata successivamente dal Juvarra.

Nella chiesa, colonne di marmo nero col fusto ornato nella parte inferiore con bacellatura sporgenti, con capitelli e basi di marmo bianco, portavano archi e volte (22).

---

(21) A favore di questa ipotesi sta fra l'altro il fatto che nel « *Conto speciale* » A.S.T. per il 1713 di cui si è già fatto cenno, in data 29/7 ad un Vanelli Giacomo si paga un « *sarizzo per il campanile verso sera* ». Entrambi i campanili guariniani ancor esistenti guardano verso sera. Parrebbe dunque che ve ne dovessero essere altri a mezzogiorno, cioè verso la fronte della chiesa.

(22) Nella « *Guida di Torino* del CRAVERI del 1759 l'interno della chiesa è descritto con colonne di marmo nero: ed il PAROLETTI nelle « *Curiosités de Turin* » scrive « Dans les deux chapelles qui sont restées debout et dont les arcades sont soutenues par de belles colonnes en marbre noir... ».

Esse dovevano avere basi e capitelli in marmo bianco di Foresto. Questo risulta dalle ordinazioni di quattro colonne aggiunte (vedi nota 11) e dalla vendita di materiali residuati come si dirà in seguito.

Il marmo usato per il fusto delle colonne proveniva dalle cave di Varenna sul lago di Como. Un frammento di dette colonne colle baccellature sporgenti a simiglianza delle colonne di S. Lorenzo, era visibile ancora nel 1915 in una buca del sotterraneo della chiesa ed è forse tutt'ora sepolto nel terriccio sotto la pavimentazione.

Le colonne tolte dalla chiesa guariniana ebbero diverse destinazioni. Nell'« Archivio Edile » del Municipio di Torino (cartella 2, dis. 30) si conserva un disegno in data 24 giugno 1824 del Talucchi, presentato al Re ed approvato « per ornare la grande *Porta del Palazzo della R. Accademia delle Scienze* con le 4 colonne già esistenti nella parte della chiesa antica di S. Filippo disegnata dall'arch. Guarini ». ANTONIO MILANESI nei « *Cenni storici della Città e Cittadella di Torino* » ricorda che le colonne suddette furono trasportate dalla vicina chiesa di S. Filippo dove « servivano prima dei restauri ivi fatti nel 1823 e 1824 d'ornamento delle due grandi cappelle di S. Filippo e S. Lorenzo ». Altre colonne finirono al Cimiteri di Torino: infatti nella riunione della Giunta Municipale del 23 no-

In un quadro del Parrocel conservato a Vienna, che rappresenta Torino al tempo della rotta dell'esercito assediante (1706), in corrispondenza della chiesa di S. Filippo, è accennata una cupola di evidente sapore guariniano: unica traccia che resta forse oggi del disegno della grandiosa mole, causa di tanta rovina. Cupola che noi, per analogia con quelle di S. Lorenzo e della SS. Sindone, possiamo immaginare traforata con un'intreccio di archi, attraverso ai quali si diffondeva la luce sulla navata della chiesa (23).

Ma se alcuni elementi ci consentono di formulare una ipotesi fondata della probabile disposizione della pianta e della cupola del San Filippo del Guarini, per contro per la facciata principale ci troviamo privi di qualsiasi indicazione. Era essa già costruita quando rovinò la chiesa? ovvero, come è più probabile, si era soltanto elevato la grossa struttura murale, rimandando la decorazione architettonica ad un secondo tempo?

Il feroce Milizia nella biografia del Guarini, pubblicata nelle « Memorie degli Architetti », definisce la facciata del S. Filippo « sguaiatissima, tutta imboscata di colonne e pilastri »: ma probabilmente il giudizio è formulato sulla visione del progetto contenuto nel Trattato dell'Architettura civile già citato (fig. 32) che non ebbe esecuzione.

---

vembre 1827 si autorizza l'acquisto delle « quattro colonne di marmo nero state tolte dalla chiesa di S. Filippo » al prezzo di L. 2000 per uso del Nuovo Cimitero Generale, come da relazione dell'ing. Lombardo: le colonne sono descritte « con capitelli e basi di marmo bianco ».

Queste colonne prima del loro reimpiego devono essere state rilavorate per sopprimere le baccellature che le ornavano.

Il Padre Gianotti, deputato alla costruzione della chiesa, in una nota segna di aver incassato fra il 1823 ed il 1828 « da vendita di colonne di marmo ecc. L. 6000 ».

(23) Di questo quadro del Parrocel esiste una diligentissima riproduzione, eseguita dal prof. Luigi Rigorini, nel Museo del Risorgimento di Torino.

L'esame dei libri contabili ci offre due soli accenni alla costruzione della facciata: ma son di così scarsa importanza che non dànno alcun lume in proposito (24).

Per contro non si riscontra alcun accenno ad ordinazioni od a pagamenti per portali, colonne, lesene, ecc. che possano riferirsi alla decorazione esterna della chiesa. Le fondazioni antiche in corrispondenza della fronte sono per di più state completamente sconvolte per predisporre quelle del portico attuale. Converrà quindi attendere l'esito di altre ricerche più fortunate per formulare qualche ipotesi su quanto aveva progettato il primo architetto di San Filippo per la facciata.

II

Nell'ottobre 1714 Vittorio Amedeo II, reduce dalla Sicilia dove era andato a cingere la corona reale, rientrava in Piemonte portando con sè il Juvarra. Il crollo della chiesa dei Filippini dovette naturalmente interes-

(24) A. S. T. Regolari PP. dell'Oratorio. Nel « Conto Generale » negli introiti dell'anno 1718 è segnato in data 4 aprile che un conte Parpaglia ha pagato L. 761 ss. I D. 7 per « prezzo delli materiali della demolizione della Chiesa *dalli pilastri rotti sino a quello della facciata* e dal piano della Chiesa sino a quello delle trune ». Inoltre si può presumere che la disposizione della facciata della chiesa guariniana fosse molto diversa di quella attuale dal fatto che per realizzare questa si dovettero rimuovere i depositi mortuari esistenti nel sotterraneo vicino alla detta facciata, come risulta dalla nota di pagamento delli 15 marzo 1717 di L. 80 ad un frate Colmetto per far « tramutare li cadaveri della Chiesa noua dalle sepolture *vicino alla facciata* nel cavo rotondo verso il Collegio ».

Qualche traccia della decorazione seicentesca in cotto dell'antico fianco della chiesa può ancora indovinarsi in corrispondenza della fronte verso via Accademia delle Scienze del cappellone di sinistra, sotto l'intonaco che è stato disteso per mascherare la rottura delle cornici in cotto di contorno delle aperture.

sare l'architetto il quale ricordava certamente le chiese erette dal Guarini nella natìa Messina. Fra i suoi schizzi resta un notevole studio di facciata della chiesa con chiaro accenno al palazzo del collegio dei nobili ed all'oratorio, in cui è pur segnato il cumulo dei materiali che si innalzava sulla via (fig. 36): studio probabilmente eseguito sul sito del disastro.

E' naturale che a lui i Padri dell'Oratorio si rivolgessero per ricostruire la loro chiesa: oltre al fatto di essere stato prescelto dal Re come suo primo architetto, il suo nome era probabilmente già noto favorevolmente ai PP. avendo egli eretto in Roma la bellissima cappella Antamori in S. Gerolamo della Carità, dedicata appunto a San Filippo Neri (25).

L'architetto rispose prontamente all'invito dei Filippini e nell'elenco delle opere del Maestro il Sacchetti nell'anno 1715 nota:

« *Disegni in tre idee per la riedificazione della chiesa di S. Filippo Neri in Torino* » e nel successivo 1716: « *Fondazione nuova per la chiesa di S. Filippo Neri* ».

Del più grandioso di questi progetti abbiamo chiara cognizione mercè una elegante pubblicazione fatta dal Tavigliano (26).

---

(25) Vedi Brinckmann, Rovere, Viale, *Filippo Juvarra*, pag. 50-124, Tav. 62.

(26) « *Modello della Chiesa di San Filippo per li PP. dell'Oratorio di S. Filippo di Torino inventato e disegnato dall'abate e cavaliere Don Filippo Juvara primo architetto di S. M. dato in luce dal conte* Gian Pier Baroni di Tavigliano. Torino, Stamperia Reale 1758 ».

Dell'autore Ignazio Gian Pier Agliaudo (od Agliaudi) Baroni conte di Tavigliano ci è noto soltanto quanto egli racconta di sè nella sopraddetta pubblicazione: Allievo del Juvarra, ebbe da lui proposta di accompagnarlo in Spagna: dopo la morte del Maestro fu invitato a sostituirlo a Madrid. Offerte che egli ebbe a declinare per ragioni familiari. Dopo l'allontanamento del Juvarra attese ai lavori del San Filippo, della Villa della Regina, alla posa dei marmi della chiesa della Trinità ed alla ultimazione dell'altare di S. Giuseppe nella Cappella Reale della

E' un progetto ispirato al classico modello vignolesco del Gesù: prevedeva la demolizione anche di quelle parti dell'edifizio che s'erano salvate dalla rovina e la ricostruzione della chiesa con abside semicircolare, transetto con cupola, navata con due soli altari. Lateralmente al presbiterio eran disposte due cappelle con cupola e cupolino; una grandiosa sacrestia era prevista dietro al presbiterio. La facciata, decorata con un ordine colossale, era fiancheggiata da due altissime torri campanarie terminate da quelle cuspidi bulbiformi, caratteristiche dei campanili del Juvarra (fig. 39).

Di questo progetto fu anche eseguito un modello donato dappoi dai Filippini al Tavigliano: se ne può indurre che in un primo tempo questo sia stato il progetto prescelto (27).

Ragioni di spesa, il desiderio di far funzionare la chiesa (che aveva il titolo parrocchiale di S. Eusebio) anche nel tempo della ricostruzione, e forse una non ingiustificata diffidenza dei RR. PP. in riguardo alle cupole, han poi probabilmente fatto mutare parere dando la preferenza ad un più modesto progetto quale è quello eseguito, che utilizza il superstite presbiterio del Guarini: esso può considerarsi ancora come una derivazione della chiesa del Gesù, priva del transetto, con tre cappelle laterali su ogni lato della navata.

Con molta abilità il Juvarra dispone il collegamento della grandiosa navata col superstite presbiterio guari-

---

chiesa di Santa Teresa. Riformò il palazzo dei conti Pastoris in piazza S. Carlo n. 6. Si conserva di lui nellla Biblioteca Nazionale di Torino una raccolta di disegni in due volumi (9-IV-27, 9-IV-31), di cui uno riguarda « Chiese ed arredi sacri », l'altro « Fabbricati civili ». Qualcuno dei disegni è da lui firmato. Col Massazza rilevò l'arco di Augusto a Susa.

(27) Nel « *Conto generale* » si trova un pagamento il 31 dicembre al « minusiere Sarza » per « saldo del modello ». Questo è probabilmente lo stesso modello che il Tavigliano nella sua pubblicazione dice essergli stato regalato dai PP. Filippini.

niano. L'ampio vaso è coperto con un voltone lunettato avente una corda di diciannove metri: è illuminato da finestroni semicircolari i quali si aprono nelle lunette e da finestroni praticati sopra gli altari secondari. Per contrastare la spinta del voltone son state disposte, fra cappella e cappella laterali, in corrispondenza dei coretti, delle considerevoli masse murarie, veri contrafforti che si alzano al di sopra del tetto. Le cappelle son coperte da cupole elissoidiche troncate dal muro della navata. Fra gli schizzi che si conservano del Maestro, si trova lo studio di una arcata della navata (fig. 40). E fra i disegni della biblioteca dei Filippini esiste il progetto della decorazione del muro di fondo del presbiterio e della sovrastante cupola (fig. 42).

I disegni originali delle « *Tre idee per la riedificazione di S. Filippo* » catalogati dal diligente Sacchetti per l'anno 1715 sono scomparsi: è verosimile però che a due di quelle « idee » corrispondano il progetto pubblicato e la chiesa nella sua forma attuale. Alla terza « idea » potrebbe forse riferirsi uno schizzo (fig. 41) che ci rappresenta le sezioni longitudinale e traversale di una navata di chiesa preceduta da un portico a due piani, con la navata coperta da una volta a fascioni intramezzati da cupolette; e cappelle laterali a catino altissimo affacciantesi sulla navata. Concetto questo che, dopo ulteriore elaborazione, troveremo realizzato al Carmine: se pur agli studi per detta chiesa non deve assegnarsi questo schizzo.

Indubbiamente per ognuna di queste tre proposte la feconda fantasia dell'architetto avrà studiato una facciata appropriata. Ma in tutte aveva esso conservato quella disposizione con il doppio campanile che già negli studi anteriori alla sua venuta a Torino, egli dimostra di prediligere? (28).

---

(28) Troviamo questo doppio campanile nel progetto del Tempio presentato come omaggio nel 1707 dal Juvarra all'Ac-

Oggi possiamo soltanto affermare che il Juvarra ha accarezzato per lungo tempo l'idea di ricostruire S. Filippo con la doppia torre campanaria sulla facciata: lo dimostra l'esame degli schizzi che ancor restano fra i suoi pensieri sui quali si può anche seguire il travaglio della sua mente in riguardo a questo lavoro.

Di fronte alla rovina della chiesa guariniana vien fuori di colpo, forse ancora nel 1714, quel primo gustoso schizzo, con facciata concava a doppio ordine, fiancheggiata da due campanilozzi che si protendono in avancorpo (fig. 36). Ma questa facciata arretrata rispetto ai campanili non si adattava bene: dovendosi lasciar liberi la porta dei claustri ed il vicino oratorio, per darvi esecuzione, di troppo si sarebbe dovuto accorciare la navata della chiesa.

Perciò l'architetto rinuncia alla convessità della facciata, conserva i due ordini e arretra i campanili, a cui dà maggior importanza (fig. 38).

Assillato poi dalla tendenza verso forme sempre più classiche, rinunzia al doppio ordine, sostituendolo con un solo ordine colossale, fiancheggiato ancora dai campanili (fig. 37). E questa idea si concreta poi nella facciata pubblicata dal Tavigliano (fig. 39).

Questo ultimo progetto non convince appieno: la parte centrale è costretta fra i due campanili che hanno assunto soverchia importanza e che mal si collegano con essa. Inoltre, se si pon mente alla ristrettezza della piazzetta, appare sproporzionata l'altezza della fronte della

---

cademia di S. Luca: ed in due studi di facciate di chiesa per Napoli ed in vari altri disegni suoi.

Nè si possono dimenticare i due campanili che tanta importanza assumono a Superga, dove dànno così gran risalto alla scenografica veduta della gran massa della Basilica e della cupola.

Questi doppi campanili si dissero d'origine nordica: ma se ne hanno numerosi esempi anche in Italia ed in Oriente.

chiesa ed ancor più quella delle torri campanarie che si innalzano di ben sessanta metri.

Il Juvarra, col suo squisito senso delle proporzioni, ha certo sentito questo squilibrio: e così, quando, trascorsi tre lustri dalla presentazione delle « tre idee » è giunto il momento di dar esecuzione ai progetti, ha preparato quel « *Nuovo disegno della Chiesa Grande di San Filippo con portico alla facciata, altare e convento* » elencato dal Sacchetti per l'anno 1730. Della facciata, del portico (figg. 43, 44 e 45) e della sistemazione dell'altare colla decorazione del muro retrostante e della cupola (fig. 42) esistono ancora gli elaborati originali.

L'architetto ha qui risolto elegantemente il problema di creare una facciata proporzionata alle dimensioni della piazzetta su cui la chiesa prospetta. Arretrata la massa del corpo della chiesa, vi antepose quel caratteristico porticato, passaggio di preparazione spirituale tra la via ed il tempio: disposizione non rara nelle chiese di Roma, come ad esempio in S. Maria in Trastevere del suo maestro Carlo Fontana.

I due campanili delle facciate studiate precedentemente sono trasformati in due edicole che ben si collegano all'ordine centrale.

In contrasto colla severa facciata, risalta tanto più l'interno accogliente della chiesa, con la navata così ariosa e luminosa e colla chiaritudine degli intonaci delle lesene, delle cornici e degli stucchi, che dànno il senso di euforia propria delle architetture juvarriane.

Il « Nuovo disegno della Chiesa Grande di S. Filippo » devesi ritenere come un progetto interamente originale? ovvero si riallaccia a qualcuna di quelle « tre idee » presentate nel 1715? Dai disegni ritrovati, nulla si può dedurre in merito. Notiamo tuttavia che nella dizione del Sacchetti si insiste particolarmente sul « *portico alla facciata* » — che già nel 1716 era stato dato il disegno della « *fondazione nuova* » — che la utilizzazione della fonda-

zione guariniana restringeva il campo delle possibilità — che già nel 1718 c'era stata un'offerta per « *l'aggiunta del fondamento della Chiesa nuova* »; tutti questi fatti lascian supporre che il « Nuovo disegno » sia il completamento o la parziale modifica di un progetto già precedentemente adottato, anzichè un progetto interamente nuovo (29).

---

(29) I disegni juvarriani di questa facciata e portico son stati ritrovati nella biblioteca dei PP. Filippini. Nel disegno originario le colonne appaiono liscie mentre di fatto sono state eseguite scanalate, forse per meglio nascondere i numerosi conci che le compongono. Si noti ancora l'insolita disposizione di un interasse del campo centrale più grande degli interassi dei campi laterali.

Col ritrovamento di questi disegni rimane definitivamente stroncata la leggenda che si era andata formando; non essere l'attuale facciata di S. Filippo disegno del Juvarra, bensì opera del XIX sec. Questo ultimo punto è persin stato affermato nella lapide posta nel 1891 sul timpano del pronao della chiesa:

Augustae Taurinorum in frontis aedis Eusebianae
An. MDCCCXCI
Templum Curiale S. Eusebi
heic in Ipsis urbis propugnacolis vix inaedificatum
ob camerae labem corruit an MDCCXIV
cives sodalib philippianis praeeuntibus a solo restituerunt
ex ingenio et iudicio Phil Juvarae an MDCCLXXII
Pronao auxerunt an MDCCCXXXV
Iosephus Delphinus sacerdos pietate insignis
marmorea fronte excoluit aere suo an MDCCCXCI
XIV sacri principatus Leonis XIII P. M.

Vinc. Lanfranchius scripsit

Il pronao fu attribuito all'arch. Talucchi: invece questi, attenendosi ai disegni del Juvarra, continuò sino all'architrave la facciata rimasta interrotta nel XVIII sec. che fu poi terminata dall'ing. Camusso sulla fine del secolo passato. Che la facciata fosse iniziata e portata a buon punto già nel XVIII secolo su disegno del Juvarra risulta:

a) Dal suo disegno originale.

b) Dall'affermazione del Tavigliano di « aver fatto in buona

L'inizio dei lavori fu lento: occorse sgombrare dapprima l'area dall'enorme cumulo di macerie e demolire i relitti delle murature, dei pilastri, delle volte rimaste ancora in piedi. E frattanto si raccoglievano le offerte dei fondi necessari per la ricostruzione, a cui concorsero il Principe di Carignano, la principessa della Cisterna, la città di Torino e generosi devoti.

La parte superstite della chiesa guariniana, comprendente il presbiterio colle sagrestie laterali e le due prime cappelle della navata, veniva separata dalla restante area con un muro: alla chiesa così ridotta si adduceva da un passaggio laterale e vi si diceva la prima messa all'altar maggiore nel 1722: la parrocchia di S. Eusebio poteva così funzionare nella sua nuova sede.

Compiuti sgombro e demolizioni, si provvide a completare le fondazioni preesistenti là dove occorreva: ed è interessante il rilievo degli architetti Protto e Denina (fig. 35) in cui appare evidente il contrasto fra la massa enorme delle fondazioni dell'edifizio guariniano e le sovrapposte strutture murarie relativamente assai esili, ma sapientemente disposte staticamente, della costruzione del Juvarra.

Soltanto nel 1732 nel « Conto Generale » appare il pagamento « *per il cavo dei fondamenti dell'atrio* ». In quello stesso anno e negli anni seguenti procedono i lavori

---

parte ergere i marmi per la facciata della nuova Chiesa di S. Filippo ».

c) Dalle registrazioni contenute nel « Conto generale » di pagamenti fatti negli anni dal 1733 al 1738 per la provvista e la lavorazione delle pietre di Brossasco che devono servire « per l'atrio e facciata della Chiesa ».

d) Dall'iscrizione posta in calce ad un disegno della facciata di S. Filippo dello stesso architetto Talucchi, in cui è detto che il progetto è invenzione del Juvarra. (V. nota 18 e fig. 46).

e) M. PAROLETTI, *Turin et ses curiosités*, p. 151, scrive di S. Filippo: « ...Le peristyle, que tout annonce devoir être magnifique, n'est point terminé ».

murari, si raccolgono in cantiere i materiali lapidari: pietre di Brossasco per la facciata, di Gassino per gli zoccoli, sarizzi per i fusti delle colonne delle cappelle laterali che si rivestono con impiallacciature di marmo di Busca (30), ecc. Ad uno scultore, Giovanni Baratta, di Roma si ordinano i medaglioni e le teste di cherubino che ornano la facciata ed il portico (31).

Malgrado la partenza del Juvarra per la Spagna, avvenuta nel mese di febbraio 1735, i lavori continuano sotto l'abile direzione del Sacchetti, che già aveva coadiuvato il maestro precedentemente, e del Tavigliano che sostituì il Sacchetti quando anche questi partì per Madrid (32).

Era impresario un tal Pisone.

---

(30) Le colonne della navata della chiesa hanno l'anima in pietra (sarizzo) impiallicciata esternamente con onice rosso di Busca. Nel « *Conto generale* » appaiono pagamenti per questi « sarizzi » nel corso degli anni 1733-35. La base ed i capitelli di dette colonne sono di pietra di Gassino.

(31) Il 15 dicembre 1734 si paga un acconto al signor Giovanni Baratta scultore di pietra di Carrara per i « due bassorilievi da collocarsi sopra delle porte laterali della facciata della Chiesa ». Il 13 maggio 1735 si ritrova un altro pagamento « per conto delle pietre di Carrara che si traducono in Genova » ed altro il 3 agosto al Baratta « per saldo delle due medaglie o bassorilievi e in conto delli quattro cherubini per l'atrio o facciata della Chiesa nuova ». Il 13 agosto si paga il trasporto de' li bassorilievi e teste *da Genova ad Alessandria.*

(32) A.S.T. Regolari PP. dell'Oratorio di S. Filippo. Nel « *Conto generale* » son segnati i seguenti pagamenti al *Juvarra:*

1732 - Al signor Abb.te D. Filippo per disegni et assistenza L. 306. - 1733 - Dicembre. - Al signor Abbate D. Filippo per disegni et assistenza L. 166,5. - 1734 - Al signor Abbate Juvara per parte del suo onorario L. 100.

Il Juvarra è ancora ricordato in un « *Libro delle spese* » conservato nella Biblioteca dei RR. Padri Filippini dove è segnato nell'anno 1771 un pagamento di L. 10.000 a tre creditori » per decreto dell'ill.mo e rev.mo Arcivescovo col denaro esatto dall'ill.ma Città del censo del fu signor Abate Juvarra che fondò una messa quotidiana ed anniversaria su d. censo... ». Nel suo testamento del 21 febbraio 1735 infatti il J. aveva disposto che morendo fuori di Torino « si celebrino nella chiesa dell'Oratorio

I lavori dovettero procedere con una certa attività sino all'anno 1738: nel qual anno, sia per deficienza di denaro, sia per dar compimento al convento, (la cui edificazione prosegue), la costruzione della facciata e del portico vien interrotta (33). Le colonne, le lesene e le

---

di S. Filippo Neri una messa quotidiana ed una messa solenne *da requiem* con tomba e quattro torcie nel giorno anniversario della sua morte in perpetuo ».

Al Giovan Battista Sacchetti son stati fatti i seguenti pagamenti:

1732 - Al signor Sacchetti per li detti nuovi disegni misure et assistenza L. 227. - 1734 - 17 marzo. - Al signor Sacchetti « per conto di sua assistenza » L. 78. - 1734 - 12 ottobre. - Al signor Sacchetti per « disegni et assistenza » L. 80. - 1734 - 16 dicembre. - Al Sacchetti « per parte di sue fatiche L. 110. - 1736 - Agosto. - Al signor Sacchetti per suoi « disegni et assistenza » L. 166.

Non si trova segnata alcuna retribuzione al Tavigliano.

Di Giovanni Battista Sacchetti (n. in Torino circa il 1700 † a Madrid il 3-XII-1764) si sa che fu allievo del Juvarra, che lo aiutò per la preparazione degli apparati in occasione dei funerali a personaggi della Casa Reale; che lo assistette per i lavori della chiesa di S. Filippo. Morto il Juvarra, egli andò a sostituirlo a Madrid dove attese alla costruzione del palazzo reale attenendosi fedelmente agli insegnamenti del maestro.e s'occupò pure della sistemazione urbanistica delle aree attorno a detto palazzo. Egli lasciò un prezioso elenco cronologico dell'opera del suo Maestro.

(33) Le colonne e le edicole del portico, quando furono interrotti i lavori, arrivavano all'altezza del collarino; questo risulta fra l'altro da un disegno acquerellato della facciata di S. Filippo, esistente nella biblioteca dei PP., preparato dall'arch. Talucchi che porta la data « 1° febbraio 1824 » (fig. 46). In basso sta l'iscrizione « Facciata della chiesa dei MM. RR. Preti dell'Oratorio di S. Filippo disegno dell'abate e cavaliere Juvarra architetto di S. M. Sarda ». Questo disegno è stato fortemente restaurato e nel corso del restauro purtroppo scomparvero talune lettere poste sul disegno all'altezza del collarino ed al sommo del pronao e parte di una nota apposta in basso che diceva « [la parte indicata] colle lettere A B C D E è quanto [rimane] a farsi ». Nel 1824 il Re, accordava una somma di L. 10.000 per « i capitelli del colonnato » della facciata della chiesa di S. Filippo. A chi esamina attentamente questi capitelli, appare che risentono nella loro fattura, per quanto accurata, dell'epoca tarda in cui furono eseguiti.

parti laterali che si innalzavano sino all'altezza del collarino (fig. 46), vennero collegate con dei tiranti in ferro: e sul portico si appoggiò un coperto il cui « *solaro e sii soffitto* » fu decorato da un pittore Pozzo. E per quasi un secolo la facciata rimase così tronca (34).

Frattanto si andava lentamente completando e decorando l'interno della parte ricostruita, sino all'incontro di quel tal muro che divideva il cantiere dalla superstite costruzione guariniana (35). Dirigeva i lavori nel 1771 l'ing. Barberis ed eseguiva gli stucchi il Sambartolomeo (36). Nel maggio 1772, praticato un grande arco nel

---

(34) A.S.T. Regolari di S. Filippo. Dal « *Conto generale* » si rileva: 1738 - 18-VII - Pagamento di « lire 30 per conto delle pitture del signor Pozzo al Solaro o sij plafone dell'atrio di detta Chiesa Nuova ». - 1738 - 24-VII. - A saldo delle « pitture fatte dal sig. Pozzo nel soffitto della detta Chiesa Nuova L. 110 ». - 1738 - Novembre. - Pagamento per giornate da mastri e lavoranti « per la costruzione e coperto dell'atrio della Chiesa Nuova ». Pagamenti al serragliero Mazzarolo « dei ferri somministrati per l'atrio della Chiesa Nuova ».

(35) Dal « *Libro delle spese* » Biblioteca PP. Filippini. 1769. - Impiego di travi « per il coperto della chiesa e pagamento di somme in detto anno e nei seguenti 1770-71 per la « formazione del volto ». - 1770 - In gennaio si registrano somme ricevute « da impiegarsi nella stabilitura (intonaco) e perfezione della fabbrica. - 1770 - Un pittore Scala riceve L. 230 « per la pittura a fresco nella Nuova Chiesa ».

(36) « *Libro delle spese* » Biblioteca PP. Filippini. - 1771 - Si pagano al sig. ing. Barberis L. 210 per fine nel pagamento. - 1771 - 4-IV. - Si pagano al signor stuccatore S.to Bartolomeo L. 2080 e al sig. Bottinelli marmorista in saldo L. 286.

Barberis Luigi ingegnere operò in Piemonte verso la fine del XVIII secolo, ebbe fama di buon disegnatore. Nel 1769 dava i disegni della bellissima villa « Viarana » a San Maurizio Canavese. Nel 1771 attendeva ai lavori della chiesa di S. Filippo. Progettava il palazzo Collegno (via S. Dalmazzo 16) e l'imponente palazzo Asigliano a Vercelli. Riformò il palazzo Valperga (via Alfieri 8). Progettò pure il santuario della Vergine della Fontana presso Riva di Chieri, la cappella del Crocefisso nel duomo di Torino e quella di S. Eusebio nella cattedrale di Vercelli. Nell'A.S.T. esiste un suo bel disegno acquerellato della porta del convento di S. Dalmazzo. Fece parte del collegio degli edili della città di Torino.

muro separatorio, tutta la chiesa si apriva al culto (37). Nel 1879 i progetti del Juvarra erano stati ripresi dall'architetto Bonvicini forse coll'intenzione di ultimare i lavori: e ci resta di lui una grande planimetria che ci dà un'esatta idea dello stato delle costruzioni in quel tempo ed in cui sono chiaramente segnate le parti ancora da eseguirsi (fig. 47), ed uno studio per la sopraelevazione del campanile di fianco al presbiterio verso la via (fig. 48), nonchè il progetto di costruzione della sacrestia, modificazione di quella ideata dal Juvarra (38).

Nel « Journal de l'Emigration » narra il conte d'Espinchal che il 25 agosto 1790, ricorrenza di San Luigi, Re di Francia, su invito del conte d'Artois (fratello di Luigi XVI) e del principe di Condè, i numerosi emigrati francesi residenti a Torino accorsero a S. Filippo per assistere ad una grande funzione per l'onomastico del sovrano.

Ben stranamente conciato dovette apparir loro il sacro edifizio, colle colonne del pronao prive di capitello, sui cui fusti era adattato un coperto qualsiasi e colla navata dimezzata in due parti di carattere così diverso.

Ma la rivoluzione francese rumoreggia alle porte del Piemonte: il Re e la Famiglia Reale prendono la via del-

---

(37) CIBRARIO, « *Storia di Torino* », Vol. II, pag. 609.

(38) Nell'archivio del comune (A.C.T.) esiste anche il progetto per la costruzione della sacrestia del Bonvicini, approvato nel 1789. L'architetto Bonvicini Pietro (1741-1796) nato a Lugano, allievo di Nicolis di Robilant operò in Piemonte sul finire del Settecento. Il lavoro suo più importante è la chiesa dei PP. Trinitari di S. Michele in Torino (ex Maternità) in via Gioda, edificata nell'anno 1788. Riformò la casa in via Maria Vittoria all'angolo della piazza Carlo Emanuele III architettata da Amedeo Castellamonte, e la villa della contessa di Carpeneto a Rivoli (ora Cavalli d'Olivola).

Nell'A.C.T. vol. IX, pag. 180, esiste una pianta firmata Pietro Bonvicino colla data 1792 per la « rimodernazione della casa del Signor Negoziante Pietro Rignon ».

l'esilio, a Torino si insedia il governo rivoluzionario, i Padri dell'Oratorio sono espulsi dal convento: e più tardi il convento stesso, sotto il governo Napoleonico, è trasformato in caserma dei « Veliti imperiali » formanti la guardia del principe Camillo Borghese, governatore di Torino.

Il periodo Juvarriano della costruzione di S. Filippo si chiude in tal modo e per molti anni non si pensa più ad ultimare la chiesa.

III.

Caduto Napoleone, rientrata la Famiglia Reale negli aviti possessi, ritornavano pure nel loro convento i Padri dell'Oratorio e tosto riprendevano il compito che si erano assunto di portare a finimento la chiesa (39).

Essi si affidavano all'arch. Giuseppe Talucchi, neoclassicista convinto, che apprezzava però e rispettava l'opera del Juvarra: e questo sentimento ben seppe dimostrare nel compiere il mandato che gli era stato commesso, procurando di dar la più completa attuazione ai progetti che dal Juvarra erano stati preparati (40).

I Padri dell'Oratorio, appena gli avvenimenti lo permisero, si rivolsero per aiuti finanziari al Re: il quale ac-

---

(39) A. S. T. Regolari - Congregazione Oratorio S. Filippo, 21 maggio 1814 - Supplica al Re dei PP. perchè sia restituita la loro casa e chiesa.

(40) Giuseppe Maria Talucchi (1782-1863), valoroso e coscienzioso architetto, allievo del Bonsignore. Professore sostituto d'architettura della R. Università e dell'Accademia di B.A. di Torino, progettò e diresse principalmente i lavori dell'Ospedale di S. Luigi a Torino (ora Archivio) e del R. Manicomio; il duomo di Vigone, il duomo di Santhià; completò la chiesa di S. Filippo ed il palazzo dell'Accademia delle Scienze (angolo sulla piazza Carignano) rispettando scrupolosamente le loro caratteristiche architettoniche. Costruì l'Odeo nel palazzo dell'Accademia Filarmonica, la facciata dell'attuale sede della Banca d'Italia a Torino (antico palazzo Ferrero d'Ormea) ecc.

cordava loro dapprima un sussidio di L. 20.000 nel 1823 da impiegarsi « *in costruzione nuova dei due cappelloni mancanti e sul disegno del resto, opera tutta del Signor Abate di Selve Don Filippo Juvara* » (41).

Nell'anno 1834, in seguito a supplica di una commissione nominata dai sindaci della città per provvedere al compimento della facciata, il Re accordava L. 10.000 per eseguire i capitelli delle colonne del portico (42). Altri aiuti ancora si ebbero dal R. Economato, dalla Città di Torino, del Principe di Carignano e da molti privati (43).

---

(41) A.S.T. 3 marzo 1823 - Supplica al Re. Espongono i PP.: « ...la parte vecchia della chiesa è ridotta a segno che secondo il parere del fu architetto Carlo Ceroni e del prof. arch. Talucchi chiamati all'esplorazione delle cose, deve necessariamente essere rifabbricata ». Uniscono un estimo della spesa necessaria che ascende a L. 60.000.

Su consiglio di A. Palazzi, del R. Economato, nella relazione al cav. Roget de Cholex, primo segretario di Stato per gli interni, fu accordato un sussidio di L. 20 mila.

(42) A.S.T. Ministero LL. PP. Ornato, Edifizi - Busta 14 - Supplica della Commissione nominata dai Sindaci della Città di Torino per la facciata di S. Filippo a S. M. per ottenere la provvista dei capitelli delle colonne la cui spesa si ritiene di L. 10.000. Facevano parte di detta commissione, l'Abate Cacherano di Bricherasio presidente, marchese Alfieri di Sostegno, conte Carrù, marchese Cavaglià, Gaetano Rignon, cav. Britannio di S. Marzano, Padre Dubois, Padre Semeria; segretario cav. Cotta. Sulla supplica sta scritto: « Audience 4-X 1834. V. M. veut-Elle accorder quelque somme pour la façade de St. Philippe? S. M. accorde 10.000 comme pour l'Annunciata ».

(43) Biblioteca dei PP. Filippini. Dal « *Libro delle spese* ». Anni 1823-24-25: « Stato delle spese fatte per l'ampliazione e sistemazione della Chiesa » sotto la vigilanza dell'arch. Talucchi e capomastro Marchioni - per la ricostruzione di quella parte di chiesa che comprende le cappelle di S. Filippo e del Beato Sebastiano (Valfrè) allora S. Lorenzo. Risulta un ammontare di spesa di L. 153.472,10. Da una nota del P. Gianotti curato, consta che egli avrebbe ricevuto negli anni 1823 al 1828 in totale L. 145.864,60 e precisamente: da S. M. il Re Vittorio L. 4000; dal R. Economato L. 34.000; dalla R. Finanza L. 30 mila; dalla Città di Torino L. 4000; da S. A. S. il Principe di Carignano L. 3000; ricavate da vendita di colonne di marmo L. 6000; ed il rimanente da altri.

Demolite quindi le superstiti due cappelle vicine all'altar maggiore, si completa dapprima negli anni 1823-24 l'interno della chiesa.

In seguito, nel 1835, tolto il coperto del portico per ultimare la facciata, si riscontrava che la seconda colonna a sinistra si era inclinata verso la via. E' da meravigliare che non siano successi guai peggiori nel corso dei molti anni in cui queste colonne (composta ciascuna di 7 pezzi) rimasero malamente collegate fra loro e colla restante costruzione.

Ad ogni modo il Talucchi, con ardita operazione, fasciata con cordami la detta colonna, a mezzo di cinque argani posti sul piazzaletto della chiesa, la sollevava, la rimetteva in piombo (fig. 49): e completava il pronao sino all'architrave conformemente agli originari disegni del Juvarra. Solamente la fattura del fregio a stucchi del portico e dei vasi posti nelle nicchie (dove meglio starebbero le statue di S. Filippo e del Beato Valfré) ricordano l'epoca in cui fu ultimata quella parte dell'opera (fig. 50).

Nel 1830 si sostituiva il vecchio organo (44).

Nel 1844 veniva iniziata ancora dal Talucchi la costruzione dell'attuale grandiosa sacrestia (terminata nel 1851), sempre attenendosi di massima ai disegni del Juvarra, convenientemente modificati per adattarli all'area (45),

---

(44) Biblioteca dei PP. Filippini. Dal « *Libro delle spese* ». Nel 1830 i F.lli Serassi di Bergamo sostituivano un grande organo a quello che presisteva e che fu venduto per L. 4000. Pel nuovo organo si spesero L. 14.000. Disgraziatamente l'organo fu poi invaso dall'acqua: per cui nel 1841 occorse per la riparazione (fatta dagli stessi Serazzi) una spesa di L. 7000.

(45) Biblioteca dei PP. Filippini, « *Libro delle spese* ». Nel 1844 si provvede alla costruzione della nuova sacrestia, su disegno dell'arch. Talucchi informato al progetto primitivo del Juvarra. La sacrestia è occupata nel 1851: ma ancora nel 1852 si lavora « all'imboesaggio ». Si pagano al pittor Vacca L. 900 per la « pittura del Medaglione della volta ». Stuccatori sono i fratelli Gibello.

e nel 1854 si rifaceva la gradinata e la pavimentazione del portico e lo si chiudeva con cancelli (46).

Ma l'opera non era ancora compiuta: la facciata era rimasta interrotta all'altezza dell'architrave ed il frontone sovrastante al portico mostrava la struttura laterizia.

Nel 1891 un pio sacerdote, Padre Delfino, forniva la somma necessaria per completare anche questo particolare; lavoro che veniva progettato e diretto dall'ing. Camusso (47). Sebbene egli ignorasse l'esistenza dei progetti del Juvarra per il pronao (da lui ritenuta opera del Talucchi) tuttavia il suo coronamento ha un carattere assai dignitoso, che corrisponde e ben si adatta nelle linee generali alla costruzione preesistente: e soltanto sulla forma dei vasi di pietra della balaustra si può fare una qualche riserva.

Aveva così compimento l'opera a cui han concorso molti architetti ed ingegneri di temperamento artistico profondamente diverso: dal Guarini, esponente del barocco seicentesco più spinto, al neo classicista Talucchi (48).

---

(46) Si rinnova il pavimento dell'atrio della chiesa in bargioline. Nell'anno seguente si dà l'ordinazione dei tre grandi cancelli che ancora mancavano sulla facciata e della gradinata in marmo, con spesa di L. 5900.

(47) Ernesto Camusso (1827-1925) nato a Torino, ingegnere ed architetto, ebbe meritata fama di valente idraulico e questa gli procurò numerosi incarichi da enti pubblici e da privati: fra l'altro la consulenza tecnica del patrimonio della Principessa della Cisterna, del patrimonio privato della Casa Reale, della Società delle acque potabili di Torino, dell'Ordine Mauriziano, ecc. Progett tre ponti (sul Sangone, sul Varaita, sul Po a Carignano), la casa della Società delle acque potabili in corso Re Umberto n. 9, il cimitero di N. S. d'Oropa, il completamento della facciata di San Filippo. Restaurò la chiesa della Basilica Mauriziana e coll'ing. Borella studiò il piano regolatore di Pinerolo.

(48) Ecco l'elenco per ordine cronologico di questi architetti ed ingegneri: 1. Bettino Antonio; 2. P. Guarino Guarini; 3. Garove Michelangelo; 4. Cerutti Pietro Paolo; 5. Juvarra D. Filippo; 6. Sacchetti Gian Battista; 7. Gian Pietro Agliaudi Baroni di Tavigliano; 8. Barberis Luigi; 9. Bonvicino Pietro; 10. Talucchi Giuseppe; 11. Camusso Ernesto.

Su tutti primeggia il Juvarra, il cui genio ha saputo imprimere al sacro edifizio l'impronta indelebile dell'arte sua. Fatta eccezione per l'altar maggiore e per qualche particolare decorativo di minor conto, in complesso l'opera architettonica par sia balzata di getto dalla sua fervida mente creatrice, costituendo un tutto organico ed armonico.

Ho rievocato in queste note le vicende costruttive di quella chiesa che da quasi un secolo è la parrocchia della mia famiglia e che mi è particolarmente cara poichè ad essa mi legano ricordi e lieti e tristi. Ho procurato di chiarire alcuni punti della sua storia rimasti sin'ora incerti od oscuri: possa la mia fatica giovare a chi in avvenire vorrà compiere lo studio completo, architettonico ed artistico di questo insigne monumento che la pietà dei RR. PP. dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Torino ha dedicato al Suo Patrono, proseguendone la costruzione attraverso al tempo con sicura fede e con ammirevole tenacia.

Moncalieri, Bric di Santa Brigida, 9 settembre 1942.

GIOVANNI CHEVALLEY.

TRE DISEGNI INEDITI DI OPERE DEL JUVARRA

A Torino esistono due disegni del palazzo reale di Messina e uno dei quartieri militari di Porta Susina, i quali pur non essendo di mano del Juvarra nè firmati da lui, sono sicuramente contemporanei ai disegni originali che non ci sono pervenuti, e meritano quindi d'essere messi in luce, specialmente quando, come nel caso del palazzo di Messina, permettono di dar forma a una creazione dell'architetto, altrimenti conosciuta finora solo attraverso i cenni dei suoi biografi.

Scrive il Sacchetti che il Juvarra elaborò nel 1714 un « disegno a più idee del regio palazzo di Messina da proseguirsi, ordinato dalla maestà di Re Vittorio » (1). L'unico ricordo molto sommario di questo progetto è contenuto in uno degli schizzi della sistemazione della città e porto di Messina, che reca in primo piano un grandioso palazzo con giardino (2).

Del palazzo reale stesso, già gravemente danneggiato dal terremoto del 1783, non rimane più nulla perchè fu distrutto nel 1849 per togliere ogni ostacolo alla cittadella (3). Due stampe incise da Pierre Gabriel Berthault per « le Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile » dell'abate de Saint-Non, riproducono il palazzo come si presentava nell'anno 1778 nei prospetti a sud verso il porto, a ovest e nord sulla piazza Reale ora di Don Giovanni d'Austria (figg. 54, 55) (4).

---

(1) G. B. Sacchetti, *Catalogo dei disegni fatti da don Filippo Juvarra* in Brinckmann, Rovere, Viale: *Filippo Juvarra*, Milano, 1937, pag. 30.

(2) Biblioteca Nazionale di Torino, Ris. 59, 4, 14, 1. Ved. A. E Brinckmann, Rovere, Viale, *op. cit.* pag. 148 sg. e tav. 266.

(3) L. Rovere, V. Viale, *Regesto della vita e delle opere di F. Juvarra in* Brinckmann, Rovere, Viale, *op. cit.* pag. 55.

(4) Abbe' de Saint Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile, Paris* 1785, 4e vol. 1e

L'archivio di stato di Torino, possiede un grande disegno della pianta di un palazzo a quattro ali che racchiudono un cortile quadrato con un esteso giardino all'italiana, costruito lungo il porto; disegno che reca sul verso l'indicazione: « Progetto di don Filippo del palazzo di Messina », oltre ad altra posteriore annotazione d'archivio che dice: « Pianta di un grandioso fabbricato ossia progetto di un palazzo del celebre architetto don Filippo Juvarra » (figg. 51 e 52) (5). La grafia della prima iscrizione, indubbiamente del principio del '700, e la semplice espressione « progetto di don Filippo » fanno presumere che l'indicazione sia stata apposta lui vivo e famigliare a corte, e che il disegno sia contemporaneo o quasi alla redazione del progetto, anche perchè, quando nel 1720 cessò il dominio dei Savoia sulla Sicilia, Vittorio Amedeo II perdette ogni interesse per quel palazzo che era stato la prima opera da lui affidata al Juvarra, e così decisiva per la fortuna di questi presso il re.

Insieme con questo esiste un altro disegno della « pianta di un grandioso fabbricato senza nome » nè indicazione di autore. Senonchè corrispondenza di forma planimetrica, di scaloni, locali e finestre e di ordini di colonne permettono di identificare questa pianta come quella del primo piano del palazzo del primo disegno (fig. 53) (6).

Una grave obbiezione sorge però dal confronto delle

---

partie. Il viaggio ebbe luogo nel 1778. La facciata sul porto fu incisa dal Berthault, e terminata dal de Ghendt (tavola 4). Il prospetto posteriore fu disegnato dal Desprez, e inciso dal Berthault (tavola 5). Le due stampe sono riprodotte in E. MAUCERI, *Messina nel settecento*. (Collezione settecentesca a cura di Salvatore di Giacomo), Sandron ed., pagg. 72-73, e 136-137.

(5) Archivio di Stato di Torino, Sezione 1ª, *Disegni di R. Palazzi, di ultima addizione. Messina.*

(6) Oltre a questi due, doveva esistere un terzo disegno dello stesso edificio ora smarrito perchè il piano reca sul verso l'indicazione « 28. trois dessins de Messine ». Il primo disegno misura cm. 143×74; il secondo cm. 92×74.

due diverse scale di misura quella del piano terreno in canne siciliane (7), quella del 1° piano in trabucchi piemontesi. Riducendo infatti queste misure antiche in metri si riscontra una notevole differenza tra la lunghezza delle facciate, maggiori di un buon terzo nel disegno in trabucchi. Ma la corrispondenza delle piante che ci fa presumere trattarsi dello stesso edificio, è tale, da indurre a pensare a uno dei non rari errori d'indicazione di scala, e a uno sbaglio nella riduzione dalle misure siciliane in piemontesi.

I disegni sono tinteggiati, il primo in rosso, giallo e nero, il secondo in rosa e giallo, colori che secondo una convenzione attuale, indicherebbero rispettivamente le murature da costruire, da demolire, e da conservare. Nel '700 però tali colori non avevano significato fisso, ed erano accompagnati di solito da una leggenda, che nel caso presente manca, per la loro interpretazione. Pur essendo privi di tali essenziali indicazioni, per le ragioni che vedremo, si può interpretare il disegno nel senso che della parte da abbattere è indicato semplicemente il perimetro con una lineetta tratteggiata e sottolineata di giallo; che la tinta rosa indica il nuovo progetto del Juvarra; il nero un ampliamento (8); il giallo l'ala conservata senza modificazioni. Infatti quest'ultima corrisponde alla facciata che nel 1778 l'abate de Saint-Non vide e fece poi disegnare per la pubblicazione del suo « Voyage pittoresque » in Sicilia (fig. 54).

A questa stampa del Berthault si adattano poi i cenni

---

(7) La scala reca l'indicazione: *Ca* 100 *siciliani,* il che potrebbe far pensare a una misura diversa dalle *canne,* che però non esiste, essendo escluso si possa trattare di palmi. La desinenza in *i* di *siciliani* si spiega come voce dialettale.

Dal confronto di queste piante con quelle del palazzo contenuta nel « Plan géometral du Port de Messine » pubblicato dal Saint-Non, emerge che esatta è la misura in canne siciliane.

(8) Infatti è disegnata sul verde delle aiuole di un piccolo cortile che allora evidentemente esisteva.

descrittivi contenuti in una serie di lettere scritte nel 1756 dal messinese Andrea Gallo (9) ove si parla di un palazzo a « tre piani con due file di ringhiere o sian balconi, ed una di finestre, in numero di quattordici per ordine, oltre di quel di mezzo sopra il portone di finissimi marmi molto grandi e ben lavorati » e « di due ali laterali delle gallerie composta ognuna di tre archi sostenuti dalle colonne ».

La stessa facciata la riconosciamo pure nella descrizione e nelle notizie tramandateci sin dal 1606 dal Buonfiglio. Scriveva questi allora nella sua « Messina, città nobilissima » (10), che l' antico palazzo dei re Normanni e degli Aragonesi: « Hoggi si vede in buona parte rimbellito e ampliato con superba struttura, cominciata da don Garzia di Toledo seguìta dal marchese di Pescara, dal duca di Terranova e finalmente dal marchese di Briatico Stradigò di Messina et Presidente del Regno... Et quando c'havrà il suo debito finimento, senza contradditione sarà la più bella machina tra le altre belle che siano in Europa et al presente avanzar la ponno di finito ornamento, non di grandezza, nè di sito... Insomma questo palazzo ne' canti ha d'havere quattro torri fiangheggiate con quattro logge e quattro saloni grandi...

Vedesi finita la prospettiva verso il porto, risguardevole per la vaghezza e la ricchezza degl'intagli delle loggie, balconi e porte, tra le quali è singolare la porta di mezo di marmi negri et bianchi et del fenestrone marmoreo di somma vaghezza... » (11).

---

(9) Pubblicate sotto il nome di Aldo La Grane; ripubblicate in MAUCERI, *op. cit.* cfr. pag. 174.

(10) *Messina, città nobilissima, descritta in VIII libri da* GIUSEPPE BUONFIGLIO e COSTANZO CAVALIERO MESSINESE. Venezia, 1606: ristampata nel 1738 a Messina senza aggiunte.

(11) Il « *Theatrum urbium italicarum* » del BERTELLI (Venezia, 1599 e successive edizioni), contiene una piccola pianta di Messina, in cui figura un palazzo medioevale a quattro ali intorno a un grande cortile, con numerose torri, il quale non corrisponde alla quasi contemporanea descrizione del palazzo reale lasciata dal Buonfiglio. Forse il disegno rappresenta an-

Le facciate nord e ovest raffigurate nella seconda incisione sono di semplicissimo disegno, divise in tre zone da cornici ricorrenti. Le finestre e balconi ricordano quelli del prospetto principale. Questi prospetti secondari non corrispondono affatto alle ali nord e ovest del nostro disegno, ma al tracciato di quella linea punteggiata e sottolineata di giallo che attraversa il cortile.

Possiamo ora comprendere meglio e valutare l'importanza del progetto del Juvarra. Questi costretto a conservare la parte cinquecentesca che guardava a sud verso il porto, prevedeva la demolizione delle costruzioni nord e ovest, e ampliando notevolmente le dimensioni del palazzo progettava una facciata nord che riproduceva lo schema di quella sud. Ricordo a questo proposito che l'anonimo autore della biografia del Juvarra pubblicata da Amedeo Rossi nel 1874 — e lascio a lui la responsabilità dell'apprezzamento — scriveva che il nuovo progetto « niente discordava dalla celebre architettura ideata da un antico eccellente maestro fiorentino, e dagli ornati fattivi dal celebre Gio. Angelo scolaro del Buonarroti » (12).

La parte di fabbricato che riuniva a ponente i due avancorpi era formata a pian terreno da un loggiato aperto. Un secondo ordine di colonne poggianti su quelle del loggiato decorava il primo piano.

Nell'ala nord il doppio scalone, la cui disposizione anticipa quella adottata poi a Palazzo Madama, dipartendosi ai due lati dell'atrio conduceva a una cappella circolare a 3 altari e 5 ingressi che è forse la parte più inte-

---

cora, e molto convenzionalmente, il palazzo dei re Aragonesi. Tale incisione fu riprodotta nel « *Nouveau theatre d'Italie, sur les dessins de Jean Blaeu d'Amsterdam* ». A' la Haye, chez Rutgert Christophe Alberts 1724, (tome III), e ripubblicata in « Vita d'Arte », Siena 1909, anno II, vol. III, fasc. 14, n. speciale dedicato a Reggio e Messina.

(12) Pubblicata la prima volta nel *Giornale di erudizione artistica* (Perugia, febbraio 1874).

ressante dell'interno, insieme con una sala dalla volta riccamente decorata pure al 1° piano.

Il Juvarra allargava poi la sottile ala di levante aggiungendo altre sale, scaloni e un atrio con un porticato sporgente, dal quale per una gradinata in curva si scendeva nell'ampio giardino.

Il perimetro di questo era irregolare, per seguire da un lato il mare, e per far posto dall'altro a 5 isolati della città forse rispettati dall'architetto per la loro importanza e valore artistico: nell'isolato al centro si scorge infatti la pianta di una chiesa elittica a 7 altari. Altre costruzioni, fra le quali un edificio religioso, venivano invece sacrificate per far luogo al viale principale, attorniato da esedre, aiuole e vasche d'acqua, che in asse alla fronte del palazzo conduceva a un piccolo approdo sullo stretto.

E' generalmente accettato come indiscusso che al progetto del Juvarra si sia dato corso: il Di Marzo scrive anzi che la costruzione era già ultimata nel 1714. Il Viale e il Rovere, che riferiscono tale notizia, la dànno come improbabile (13): il Juvarra infatti fu presentato a Vittorio Amedeo II solo nell'agosto di quello stesso anno.

Proprio al contrario, nella pianta schematica del palazzo contenuta in una carta del piano dell'assedio di Messina disegnata nel 1719 (14) sono rappresentate come

---

(13) Di Marzo, *Gli scultori della penisola in Sicilia*, cfr. Brinckmann, Rovere, Viale, *op. cit.* pag. 55.

(14) Archivio di Stato di Torino, Sezione I Carte topografiche dell'Archivio segreto di S. M. (26 D. II rosso) *Plan et attaques de la citadelle de Messine, par les Imperieux en l'année* 1719. Questa carta, di cui al presente non è possibile la consultazione per esser stata messa al riparo dalle offese aeree, fu riprodotta in Revelli Paolo, *Carte topografiche inedite della Regione Siciliana, conservate in Torino e Milano*. (Atti del VII Congresso Geografico Italiano, Palermo, 1910), con l'attribuzione al barone Schmettau.

Si osserva che pure per le condizioni attuali di guerra, non fu possibile consultare le opere illustrative dei monumenti di

esistenti le parti che secondo il progetto del Juvarra dovevano essere abbattute e sostituite dalle nuove da lui progettate. Di più le stampe del Berthault ci provano che le ali sud, nord e ovest rimanevano ancora nel 1778 quali erano prima che il Juvarra si occupasse del palazzo. Una piccolissima pianta pure contenuta nel «Voyage pittoresque» (15), se è attendibile, porta ad escludere che anche verso levante si sia proceduto a costruzioni.

D'altra parte l'esame dei libri di conti della « Tesoreria generale di Milizia di Sicilia degli anni 1714 e dal 1716 al 1720 » (16) e dei corrispondenti « Rapporti della Livranza di Sicilia » dal 1713 al 1715 (17) rivela solo un pagamento di Lire 23.1.11 fatto il 26 Agosto 1716 a mastro Giuseppe Gentile ed altri per riparazioni fatte al palazzo in Messina e per quelle fortificazioni » (18).

Si potrebbe pensare che se altri lavori furono comunque intrapresi, le eventuali spese siano state conglobate nelle forti somme spese per i forti e la cittadella: ma questo costituirebbe un'anomalia nei confronti del palazzo di Messina, perchè nei libri di conti accennati so-

---

Messina, anteriori alla demolizione del palazzo reale del COGLITORE, LAFARINA, GROSSO e SAMPERI conservate nella Biblioteca Universitaria di Messina.

(15) *Op. cit. Tavola* 6. Il Saint-Non così descriveva il palazzo: « Ce fut Garcia de Tolède, Viceroi de Sicile qui en jetta les fondemens. Ce qui existoit de cet edifice étoit d'un stile sage et noble et même d'un assez bon genre d'architecture, mais le palais n'a jamais été fini: il paroit même d'aprés ce que l'on en pouvoit juger par les premières assises des pierres posées sous ce prince, qu'il devoit être construit sur un plan beaucoup plus étendu, et que ce que nous en voyons représenté ici n'est tout au plus que la 4.e partie de ce qui il devoit être (pag. 17).

(16) Archivio di Stato di Torino, Sezione III, *Inv. generale Piemonte, art.* 92.

(17) *ibidem*, Sezione I, *Sicilia 2° inventario, cat. 1ª, mazzo 7, Patrimonio e Finanze.*

(18) *Conti della Tesoreria generale di Milizia, citato,* vol. 1716, cap. 24, n. 34.

pra, le numerose partite riguardanti il palazzo reale di Palermo e i castelli di altre città sicule sono o separate dalle spese per le fortificazioni, o per lo meno accennate.

Interessante è l'annotazione del pagamento di lire 1000 fatto il 27 Agosto 1714, — e cioè pochi giorni prima che lasciasse l'Isola al seguito del re — « all'architetto don Filippo Juvarra a titolo di gratiffìcatione e in consideratione delle spese fatte e da farsi » (19), gratificazione in cui doveva essere compreso il compenso per il progetto del palazzo di Messina. E' possibile invece che la pianta del 1° piano sia stata disegnata in Piemonte, come lo proverebbe l'adozione della misura piemontese.

Aggiungo poi che il palazzo indicato nello schizzo del porto di Messina, e seguìto da un grande cortile e colonnati e da un ampissimo giardino non corrisponde al palazzo di questi disegni, essendo di gran lunga più grandioso: a differenza di questo, palazzo e giardino nello schizzo sono orientati da nord a sud, anzichè da ovest a est come nel nostro caso. Si può quindi concludere che l'opera del Juvarra riguardo al compimento del palazzo reale di Messina consistesse nell'elaborazione di un progetto — con diverse varianti, come dice il Sacchetti — ispirato alla facciata cinquecentesca esistente sul porto, progetto però che nonostante il gradimento di Vittorio

---

(19) *ibidem:* Vol. 1714, cap. 28. Nel corrispondente rapporto delle Livranze (vol. 1714, Straordinari f. 66), tale spesa è indicata come: «A 27 agosto, a don Filippo Juara, gratifficatione per una volta tanto per il suo viaggio da Roma a questo regno, soggiorno in esso e andata a Torino ».

Questi conti contengono pure notizie interessanti sull'attività degli ingegneri e misuratori (il Bertola, il De Nouvelles, il De Vincenti) dell'Azienda fabbriche e fortificazioni inviati da Vittorio Amedeo II in Sicilia a eseguire rilievi e carte delle coste e delle città Siciliane. Il Bertola insieme col cannoniere Felice Pedrelli e altri eseguì il rilievo topografico di Messina, cfr. REVELLI P., *op. cit.* e *Vittorio Amedeo II, e le condizioni geografiche della Sicilia.* (Rivista geografica italiana, Firenze, 1911).

Amedeo II e le sue intenzioni, non ebbe alcuna pratica attuazione.

Al Juvarra, incaricato nel 1715 dell'ingrandimento di Torino verso Porta Susina, si deve pure il progetto di due quartieri militari negli isolati di San Celso e San Daniele che prospettavano la nuova Porta. Nel 1926 il Barbera pubblicava sul Bollettino della soc. di archeologia e belle arti (20) uno studio corredato da rilievi, in cui la costruzione dei due isolati era seguìta dall'inizio nel 1716 fino al suo compimento nel 1773. Un disegno tuttora inedito conservato nella Biblioteca Reale rappresenta la pianta di questi edifici verso via del Carmine: esso è certo anteriore all'inizio della costruzione in quanto contiene l'idea primitiva dell'architetto ed una variante che fu poi quella adottata (fig. 57). Il suo interesse risiede appunto nell'offrirci il primo progetto del Juvarra che aveva disposto i portici solo sullo slargo dell'attuale corso Valdocco, mentre la variante tracciata a matita su un foglietto trasparente incollato sul disegno, contempla la formazione dei portici anche sulla via del Carmine, con un conseguente arretramento del fabbricato verso il cortile per una lunghezza equivalente a quella del porticato. L'assenza di portici verso la via del Carmine si osserva pure in uno degli schizzi conservati al Museo Civico di Torino che rappresenta il prospetto degli edifici verso via dei Quartieri (21).

All'elenco già così numeroso dei disegni dell'architetto è da aggiungere la notizia del disegno di un altare da lui eseguito per la Congregazione de' banchieri, mer-

---

(20) Barbera O., *Le caserme di San Celso e San Daniele in Torino*. Boll. Soc. Archeologia e Belle Arti, Torino, 1926, n. 1-2, pag. 6 e segg.

(21) Pubblicata in Brinckmann, Rovere, Viale, *op. cit.* tav. 272. Vedi *ibid.* pag. 62.

canti e negozianti. Questa Congregazione sorta nel 1663 per iniziativa dei Gesuiti, fu da questi ospitata in un piccolo oratorio del loro collegio di Torino, finchè nel 1692 il rettore p. Agostino Provana fece costruire l'attuale cappella che nel trentennio successivo e per iniziativa dei Gesuiti stessi o per doni dei confratelli venne arredata e riccamente decorata anche di pregevoli affreschi, quadri e statue (22).

Il 29 giugno 1731 il p. Ratti presentava alla Confraternita « il dissegno e l'idea stata fatta dall'ill.mo signore cavagliere et abbate don Filippo Juvarra per la costruttione di un nuovo altare con li suoi laterali e pertinenze necessarie ». I confratelli approvarono il disegno e il pagamento di L. 90 all'architetto. Sebbene fosse stata anche decisa « l'effettuatione » del progetto, « con la più magior presteza che sarà possibile », esso non fu allora eseguito (23).

Il primitivo altare « d'antiquata costruzione in legno » fu conservato fino al 1797, quando si deliberò di sostituirlo con altro in marmo su disegno dell'architetto Michele Emmanuel Buscaglione (24).

I capi d'istruzione e di convenzione per il capo mastro scalpellino dettati dal Buscaglione stabiliscono il modo con cui dovevano venir eseguiti l'altare e la sua decorazione, le sei colonnette tronco-coniche, il vaso o profumiera centrale, le undici qualità di marmi da impiegarsi, e l'obbligo di adoperare in parte il tabernacolo precedente che era stato arricchito di pietre preziose dal P.

---

(22) Archivio della Confraternita (Torino, via Garibaldi, 25), libro II, serie 1ª, *Conti dei Tesorieri, copie di testamento e ordinati,* passim.

(23) *Ibidem: Ordinati,* libro II, serie II, f. 224. Il Viale e il Rovere hanno provato che l'altare maggiore della vicina chiesa dei Ss. Martiri è pure di quest'architetto (*op. cit.* pag. 91).

(24) *Ibidem: Ordinati,* libro III, serie II, pag. 63 e segg. e *Libro di cassa del Tesoriere* (libro V, serie I) pag. 45 e segg.

Provana (fig. 58), riservando alla facoltà della Confraternita di aggiungere altri ornamenti, quali i puttini laterali, ecc.

La costruzione fu assunta da Pietro Casella luganese, che s'impegnò di finirlo entro ottobre.

Non ci può essere dubbio che l'altare attuale — esclusi gli ornamenti laterali — sia quello del Buscaglione (fig. 59), sebbene esso sia ritenuto opera del Juvarra. Sfugge la ragione per cui il progetto di questi non fu eseguito: quanto al disegno originale non è nota la sua sorte, ma non sono in grado di escludere che esso non sia conservato ancora nell'archivio custodito con tanta gelosa cura dalla Confraternita.

AUGUSTA LANGE.

IL REGIO ARSENALE DI TORINO ED IL SUO ARCHITETTO CAPITANO ANTONIO FELICE DE VINCENTI

Tra le migliori architetture del Settecento che abbelliscono la nostra città, non si deve dimenticare il grandioso edifizio del Regio Arsenale ideato nel 1738 dal capitano Felice De Vincenti insigne architetto civile e militare, che come altri architetti piemontesi od operanti in Piemonte si segnalò per la genialità di architetture civili e per grande perizia nell'arte della fortificazione. Anzi parecchi di essi furono anche valorosi soldati e si distinsero nelle fazioni di guerra e nell'attacco e difesa delle fortificazioni, pagando di persona.

E per limitarmi agli antichi piemontesi o che operarono in Piemonte, insigni nell'architettura civile e militare, ricordo Matteo Sanmicheli cugino del celebre Michele, i fratelli Arduzzi, Cesare Arbasia da Saluzzo, padre Guarino Guarini, i due conti di Castellamonte, Carlo Morello da Pavia, Francesco Orologi da Vicenza, Gabrio Busca da Milano, Orazio Paciotto da Urbino, Ferrante Vitelli da Città di Castello, Ascanio Vitozzi da Orvieto, Ercole Negro di Sanfront da Centallo, i due Valperga, Antonio Bertola da Muzzano, Giuseppe Ignazio Bertola figlio adottivo del precedente, il nostro De Vincenti, l'architetto Lampo, Papacino d'Antoni da Villafranca Marittima, Nicolis di Robilant, Lorenzo Bernardino Pinto, Carlo Andrea Rana e ce ne sono altri.

L'attività ed il perfezionamento nell'architettura militare dei sopranominati architetti furono singolarmente promossi dai Principi Sabaudi, alcuni dei quali personalmente possedevano vaste e profonde cognizioni teoriche e pratiche di architettura militare; e in special modo i Duchi Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I ed i Re Vittorio Amedeo II e Carlo Emanuele III.

Disgraziatamente per la storia dell'architettura militare, le fortificazioni sorte in Piemonte ed in Savoia durante il Seicento ed il Settecento, andarono per la maggior parte distrutte; e pochi sono i residui, che ne rimangono.

Dei più cospicui, grandiosi e completi edifizi di indole militare ci rimane invece il Regio Arsenale di Torino, conservato abbastanza bene fino ai nostri giorni, la cui architettura originale e robusta sarà maggiormente apprezzata per la recente distruzione di fabbriche annesse prive di valore artistico e quando sarà sistemata la fronte verso il corso Oporto. L'arsenale di Torino era ai suoi tempi riputato come uno dei più importanti, completi e belli arsenali di Europa. Al nostro si poteva solo paragonare l'arsenale di Berlino (1694-1706) eretto da Federico I re di Prussia forse su disegno, in buon stile classicheggiante, dell'architetto francese Francesco Blondel.

In Torino la prima fonderia di artiglieria era situata in piazza Castello; Carlo Emanuele II la trasferì nella località attuale. Giova notare che tale situazione riesciva allora eccentrica della città poichè l'attuale corso Oporto era in parte occupato dalla cinta bastionata e presso la odierna via Pierino Delpiano incominciavano le opere militari della Cittadella. Vittorio Amedeo II continuò la fabbrica; Carlo Emanuele III nel 1738 rifabbricò completamente l'arsenale su disegni e sotto la direzione del nostro De Vincenti finchè questi visse. La costruzione fu sospesa nel 1742, ripigliossi nel 1760 e si continuò fino al 1783 sotto Vittorio Amedeo III; ebbe poi ampliamenti per cura dei Re Carlo Felice e Carlo Alberto ed anche in tempi più recenti.

Nell'arsenale ebbe sede la scuola di artiglieria fondata nel 1739 da Carlo Emanuele III; e vi si trovavano pure locali per alloggiare compagnie di cannonieri. Nel 1757 il cav. Nicolis di Robilant vi aggiunse un labora-

torio di chimica e di metallurgia; eranvi pure un museo di modelli e di fortificazioni antiche e moderne ed un gabinetto di mineralogia. Nel 1757 il De Vincenti col consenso dell'arcivescovo di Torino eresse un oratorio di cui solamente rimane la graziosa statua bronzea di Santa Barbara (fig. 66). Ai tempi di Vittorio Amedeo III il conte Birago di Borgaro maggior generale di fanteria e capo del corpo di artiglieria, successore del De Vincenti, aveva formato nel 1781, una magnifica sala di armi antiche e fuori uso, pittorescamente aggruppate secondo il disegno di Bernardino Galliari (1).

Le esigenze della tecnologia moderna cogli alti forni avevano allontanato dal fabbricato varie lavorazioni e specialmente la fonderia dei metalli; per varie ragioni di sicurezza, di igiene e di indole tecnica in questi ultimi tempi, l'edifizio subì un riordinamento generale richiesto dalle sue nuove destinazioni.

Il grande fabbricato che occupa tutto l'isolato S. Barbara ora ospita solamente il circolo degli ufficiali; la scuola d'applicazione di artiglieria e genio con la biblioteca è emigrata altrove.

Chi voglia rendersi conto della consistenza dell'arsenale nell'epoca del De Vincenti potrà esaminare il grande modello ligneo che si conserva nel Museo Nazionale di artiglieria, nel maschio della cittadella. L'architettura dell'edifizio, dopo il riordinamento e le demolizioni delle parti non artistiche, risulta ora bene in vista e può essere convenientemente ammirata in tutte le sue parti.

Il concetto informativo architettonico del De Vincenti è geniale ed unitario: un amplissimo cortile circondato da

---

(1) Cfr. L. ADAMI, *Cenni storici intorno alla fonderia d'artiglieria di Torino.* Litografia della fonderia. Torino, 1885, un'importante disegno del '700 con la veduta dell'Arsenale, di proprietà del sign. Silvio Simeom è riprodotto da C. MONTU': *Storia dell'artiglieria italiana.* Parte. II, vol. IV, pag. 1724, fig. 489.

lunghi bracci di fabbrica destinati alle officine, laboratori, uffizii, magazzini delle materie prime e dei prodotti, alloggi di abitazione (figg. 61-64). Intorno a questo nucleo centrale altre costruzioni o capannoni destinati agli alti forni, alle fonderie ed a lavorazioni speciali ed altri cortili. Il nucleo centrale è rivestito di nobilissima architettura ed è quello ora rimasto; il restante è stato abbattuto.

Da notarsi che in quell'epoca si sentì il bisogno di abbellire una fabbrica, un'officina come in sostanza è un arsenale; mentre nella nostra epoca utilitaria, generalmente più non si sente questo bisogno.

La costruzione accuratissima, tutta in mattoni, è molto robusta: assai spessi i muri e le volte; robustezza richiesta dalla destinazione speciale dell'edifizio; il peso degli impianti meccanici, le sollecitazioni ripetute delle macchine in movimento producenti vibrazioni in tutta la fabbrica, esigevano tale robustezza. Il grande cortile, che si può anche chiamare d'onore, insieme agli altri cortili minori, era all'occorrenza utile per ammassarvi materie prime e prodotti lavorati.

L'edifizio attuale consta essenzialmente di ampi sotterranei a cui si accede mediante comode rampe o cordonate che permettono il traino dei veicoli, di un alto pianterreno, di un alto primo o nobile e dell'ultimo piano ammezzato; il tetto di tegole curve è costellato di soffitte. L'entrata principale e monumentale (fig. 67) che immette nel cortile, è aperta nello smusso dell'edifizio all'angolo di via Arsenale e di via Arcivescovado; a questo ingresso ne corrisponde diagonalmente altro analogo aperto nello smusso all'angolo di corso Oporto e di via Delpiano. Specialmente intorno a questa ultima entrata principale si sviluppa un magnifico scalone che ci presenta forse l'invenzione architettonica più ammirevole ed originale di tutto l'edifizio. Esso si sviluppa su una pianta rettangolare terminata da due semicerchi, a due branche che dal suolo dei sotterranei ascende fino all'ultimo piano

ammezzato. Specialmente di grande effetto è il piano nobile dello scalone coperto da cupola circolare a monta ribassata, sostenuta da robusti pilastri; sotto di quella ora è collocata la statua tutelare di Cesare Augusto. Parecchie altre scale di servizio di diverse dimensioni sono collocate in altre parti dell'edifizio. Questo scalone a doppia branca denunzia nel De Vincenti ricordi Guariniani; ricorda cioè quello della cappella del SS. Sudario e del palazzo Carignano; con questa differenza che mentre quelli sono punto comodi, questo invece è comodissimo.

I bracci di fabbrica che prospettano via Arsenale e via Arcivescovado, sono, longitudinalmente per tutta la loro altezza, divisi in tre navate formate da potenti pilastri quadri che portano robustissime volte; invece i bracci verso corso Oporto e via Delpiano sono analogamente divisi in quattro navate; questa disposizione si era resa necessaria per rinforzare i solai destinati a sopportare gravissimi pesi (2).

Generalmente le volte sono a crociera, inquadrate da larghi arconi traversali e longitudinali; ma la copertura del piano primo o nobile, per la maggior parte, è costituita da una serie di cupole a base circolare ed a bassa monta, impostate su una elegante cornice a mensole, portata da quattro arconi; sorprendente effetto estetico che ricorda le navate di certe basiliche. Così pure le volte a crociera dei sotterranei amplissimi e facilmente praticabili, portate da massicci pilastri, in fuga perdentisi a vista d'occhio, ricordano certe composizioni scenografiche di carceri immaginate dalla fantasia del Piranesi o dei Bibbiena.

In sostanza qui ci troviamo dinnanzi ad una costruzione a pilastri che ricorda quella patrocinata dal nostro Alessandro Antonelli e della sua scuola, costruzione diretta a distribuire pesi rilevanti su molti fulcri robusti

---

(2) L. ADAMI, *op. cit.*, Cfr. Tavola VI.

ed a diminuire la corda delle volte, rendendo queste atte a portare gravi pesi e ad eliminare il pericolo di incendi.

L'architettura dell'edifizio, analoga in tutte le due parti, presenta i seguenti caratteri e pregi. Stile grandioso, originale e robusto appropriato alla destinazione della fabbrica; stile improntato alle forme dell'ordine dorico trattato nel senso del barocco piemontese del Settecento. Distribuzione ragionevole ed armonica delle masse; eleganza nel profilo delle linee; giudiziosa altezza relativamente alle aree del cortile e circostanti; equilibrio ed armonia nelle altezze dei piani e nella distribuzione delle aperture; ragionevole aggetto delle cornici ed in genere della decorazione, producente gradevoli effetti di chiaroscuro; imponente effetto scenografico della facciata e specialmente del magnifico cortile.

La lunghissima facciata verso la via dell'Arsenale che avrebbe ingenerato senso di monotonia, è stata dall'architetto interrotta da quattro avancorpi moderatamente sporgenti e più elevati, cosicchè in questi avancorpi i piani sono quattro, mentre nel resto della fabbrica sono tre. L'alto piano terreno è limitato superiormente da un ricco cornicione sostenuto da originalissimi mensoloni binati che conferiscono senso e reale robustezza ai muri là dove potrebbero appoggiare gli alberi della trasmissione meccanica. Questi mensoloni accoppiati poggiano poi sopra robusti pilastri fasciati, tra i quali si aprono grandi finestre arcate oltre la porta carraia.

Il piano superiore, più alto, è limitato inferiormente da un parapetto poggiante sul cornicione del piano terreno e superiormente da un'alta trabeazione dorica ornata da triglifi; trabeazione che forma il coronamento dell'edifizio nella sua parte meno elevata. Questa trabeazione è portata da lesene doriche binate e fasciate; tra di esse si aprono le finestre rettangolari del piano nobile e le finestre quadre dell'ultimo piano ammezzato; tali finestre sono prive di cornici decorative. In ogni avancorpo in-

vece sussiste ancora un quarto piano illuminato da tre o quattro finestre quadre.

Gli interassi delle aperture risultano assai spaziati; meno spaziati nel braccio di fabbrica propinquo all'entrata monumentale; in questa facciata verso via Arsenale, gli assi delle aperture sono in numero di 28. Da notarsi che verso l'estremità del braccio di fabbrica dalla parte di corso Oporto, i locali furono posteriormente sistemati per uso del circolo militare; sonvi grandi sale ed un salone da ballo, tutto decorato alla moda neoclassica, i soffitti piani sono ornati da cassettoni. Più volte ho ricordato pilastri, lesene, modiglioni fasciati; è un motivo di forza adottato abbondantemente e opportunamente in questa costruzione arsenalizia. Infatti è noto che i solidi caricati di punta tendono a sfasciarsi ed allora per contrastare alla loro ruina si cerchiano con fascie; ciò è risaputo in pratica e confermato dalla teoria. Già a Roma nella Porta Maggiore vediamo colonne bugnate; dalle bugne alle fascie non c'è che un passo. Michele Sanmicheli costruttore di fortezze e di palazzi, nel Rinascimento fece rifiorire, nelle sue architetture, bugne e colonne e lesene doriche fasciate; di lui ricordo le porte di Verona ed il piano terreno del palazzo Bevilacqua che arieggia al nostro. Nel barocco piemontese le fascie dei sostegni sono adottate con molta frequenza; per citare un solo esempio, nel palazzo Trucchi Levaldigi di Amedeo Castellamonte, poco distante dal nostro arsenale, vediamo lesene doriche binate e fasciate come nei prospetti del nostro edifizio.

L'imponente entrata principale (fig. 67) (3) aperta nello smusso rettilineo tra le vie Arsenale e Arcivescovado è veramente monumentale; essa è opera moderna (1890) assai pregevole dovuta al capitano del genio signor

---

(3) Le fotografie sono state eseguite da Guido Cometto di Torino.

Marullier ed è ispirata a quella del De Vincenti scolpita nel modello ligneo già ricordato, però con felici varianti. Il Cibrario scrive come egli avesse veduto un bel progetto di questo portone ideato da S. A. R. il Principe Ferdinando Duca di Genova; per quante ricerche abbia fatto non sono riuscito a vedere questo disegno. Il portone arcato è circondato da cornice lapidea sagomata e fasciata, sulla cui chiave è scolpita una testa di leone; lo fiancheggiano, due per parte, quattro massiccie colonne fasciate, di granito, coperte da originali capitelli rigonfi concordanti coi rigonfi mensoloni del pianterreno (fig. 67); sopra le trabeazioni portate da queste colonne sono collocate due statue; a sinistra, una figura maschile seduta tra gabbioni, un cannone ed il vessillo dell'aquila romana vittoriosa, tiene colla mano destra il fascio littorio colla scure o appia che è il simbolo dell'arma del Genio militare ed alza la mano sinistra impugnante una fiaccola accesa. La statua femminile di destra seduta tra bandiere, un ariete, un cannone e proiettili, dà fiato in una lunga tuba. Queste statue simboleggianti il Genio e l'Artiglieria, egregiamente modellate dallo scultore Musso, per le loro dimensioni, per le masse, pel profilo delle loro linee e pel loro stile, concordano mirabilmente coll'architettura che le circonda. Sopra il portone si apre al primo piano una grande finestra arcata sulla quale incombe un enorme stemma bronzeo coronato Sabaudo sostenuto da due fieri leoni. Sul portone è collocata una lapide a bicurvo contorno superiore, sulla quale si legge la seguente iscrizione del 1890: Regnando Carlo Emanuele III - Cresciuto il Piemonte in militare grandezza - Sorse disegnato da Felice De Vincenti - Questo Arsenale di guerra - E perchè rimanese - Di Sua militare difesa - Presidio, Scuola, Officina - Vi diè compimento l'Italia nuova - Regnante Umberto I.

Lo spazio antistante all'ingresso è limitato da pesanti catene di ferro sostenute da pilastri lapidei in forma di

grossi proiettili fasciati. L'architettura sulla quale si staglia il portone monumentale corrisponde a quella adottata per tutte le facciate dell'arsenale con tre assi di apertura: al pianterreno pilastroni d'angolo che portano i soliti mensoloni binati; sopra la cornice del pianterreno 4 gruppi di lesene binate portano la trabeazione e comprendono il piano nobile e l'ammezzato; sopra la trabeazione un quarto piano con tre finestre inquadrate da quattro pilastri portanti trofei d'armi plasmati in stucco; sopra il coronamento, a questi quattro pilastri corrispondono quattro timpani curvilinei sormontati da bombe con fiaccola; timpani che hanno la funzione decorativa di acroteri e che genialmente movimentano il profilo superiore del prospetto.

La lunga facciata verso via Arcivescovado è decorata colla solita architettura; la sua monotonia è variata, a sinistra da una stretta parte avanzata e sopraelevata, con un solo asse di apertura, con un quarto piano eguale a quello che sovrasta il portone principale, sveltito in alto da due acroteri curvilinei; da un corpo mediano o avanzato e sopraelevato con tre assi di apertura e da un corpo avanzato e sopraelevato alla sua estremità destra, con quattro assi di apertura; al pianterreno di questo corpo si apre un portone che dà accesso alla regia scuola di applicazione. In questa facciata sonvi 20 assi di apertura.

La facciata verso via Pierino Delpiano ripete gli stessi motivi delle altre; tre corpi avanzati e sopraelevati interrompono la sua monotonia; nel corpo centrale sveltito da quattro acroteri si apre un portone; in totale 17 assi di apertura.

La facciata verso il corpo Oporto è analoga alle precedenti, con tre corpi avanzati e sopraelevati; in uno smusso rettilineo del corpo di sinistra è aperto un gran portone arcato che dà accesso al cortile, diagonalmente opposto al portone monumentale; il corpo di mezzo è superiormente sveltito da quattro acroteri. Il terzo corpo

di destra è molto più avanzato dei precedenti; esso forma un forte prolungamento del corpo di fabbrica che prospetta verso via Arsenale; al pianterreno di esso si apre un portone arcato. In questa facciata verso corso Oporto sonvi 17 assi di apertura.

Ma la parte più impressionante dell'arsenale è il suo vasto cortile (figg. 62-64). Esso è quadrato (m. 66×66) cogli angoli smussati; la sua architettura naturalmente corrisponde a quella esterna. Nella metà di ogni lato si avanzano notevolmente quattro avancorpi sopraelevati di quattro piani, con tre assi di apertura; il quarto ed ultimo piano di questi avancorpi è forato da tre finestre inquadrate da pilastri adorni di trofei d'arme in stucco e coperti dai soliti acroteri curvilinei sormontati da bombe a fiaccola. Tutto d'intorno al cortile gira un vasto portico (fig. 65) coperto da volte a crociera impostate su doppi archi a bugne. I bracci di fabbrica intermedi a tre piani e con tre assi di apertura, presentano la particolarità che i loro portici sostengono vaste terrazze larghe come la sporgenza degli avancorpi. Il loro tetto è adornato dalle finestre barocche di tre soffitte per braccio. Gli angoli smussati del cortile presentano un'idea architettonica assai geniale (fig. 64). In basso un'ampia arcata a bugne portante un terrazzo; in alto la costruzione si innalza quasi all'altezza dei corpi sopraelevati, fiancheggiata da gruppi di colonne doriche portanti i consueti pilastri decorati e sormontati dai soliti acroteri; nel mezzo una grande arcata che ora disgraziatamente per comodità di servizio, fu otturata; al di sopra un'altana barocca che porta un orologio. In due di questi smussi diagonalmente opposti, si apre l'accesso alle monumentali scale a due branche di cui ho già discorso.

L'ambiente vasto circondato da edifizi di altezza appropriata, variati nelle loro membrature e nel loro profilo superiore, presenta allo spettatore mirabili prospettive ed effetti di chiaroscuro. L'unità del concetto archi-

tettonico che è inteso facilmente dal riguardante; la grandiosità, robustezza ed eleganza dell'architettura armonicamente collegata nelle sue varie parti, denunziano le alte qualità dell'insigne architetto.

*
* *

Nei documenti ufficiali e dagli storici il nome di De-Vincenti è scritto anche De Vincenti. Secondo Davide Bertolotti (Descrizione di Torino, Torino 1840) il nome deve essere scritto tutto unito Devincenti. In questo stesso libro del Bertolotti, il lettore troverà una circonstanziata descrizione dell'arsenale coi suoi vari impianti meccanici e tecnici, come esistevano nel 1840.

Antonio Felice Devincenti oriundo di Vigone nacque a Torino nel 1778 come risulta dall'atto di morte che si legge nel libro parrocchiale di S. Eusebiò ora S. Filippo. « L'Illustrissimo Sig. Commendatore Don Antonio Devincenti vedovo, Luogotenente Generale di S. M., d'anni 88, munito dei SS. Sacramenti, morto nel Reggio Arsenale li 9 settembre, sepolto li 11 settembre 1778 nel cimitero di S. Eusebio ». Quindi il Devincenti sarebbe nato nel 1690; egli abitava nel regio arsenale che allora dipendeva dalla parrocchia di S. Filippo. Anche il cav. D. Alessandro Vittorio Papacino de Antoni dal luogo di Villafranca di Nizza del fu Vittore, generale delle truppe di S. M. e capo del Corpo Reale di artiglieria, morto il 7 dicembre 1786, di anni 73, sepolto nel pubblico cimitero, abitava nel regio arsenale ed il suo atto di morte si conserva pure nella parrocchia di S. Filippo, come quello di Bernardo Vittone.

G. Claretta (4) scrive che stipite della famiglia Devincenti, originaria di Vigone, fu Prospero Maria Antonio, prefetto di Moncalieri, morto nel 1706 e marito di una

---

(4) G. CLARETTA, *I marmi scritti,* Torino, 1899, pag. 629.

figlia del conte Orazio Gina, uditore della camera dei conti. Infatti nella storia di Vigone (5) si legge che la famiglia Devincenti aveva il patronato di un altare nella chiesa del convento di S. Francesco in Vigone dei Padri del Ritiro, convento soppresso nel 1798. Felice De Vincenti, giovanissimo si arruolò come semplice soldato nel corpo detto Battaglione dei cannonieri. Dotato di forte ingegno, pel suo carattere, per le sue qualità militari, per la sua applicazione agli studi specialmente sotto la direzione di Giuseppe Francesco Ignazio Bertola percorse una brillantissima carriera nell'arma di artiglieria. Vittorio Amedeo II aveva curato assai il riordinamento di quest'arma; nel 1711 si instituiva il Reparto Fabbriche e Fortificazioni composto di un gran maestro di artiglieria, di un luogotenente generale, di un colonnello, di un luogotenente colonnello e del capitano più anziano del Corpo; nel 1717 il re apportò qualche modificazione al primo regolamento; maggiori modificazioni furono apportate nel 1726 al Corpo Reale di artiglieria; allo Stato Maggiore di quest'arma erano aggregati 12 ingegneri militari; questi nel 1726 diventarono veri uffiziali coi seguenti gradi: 2 maggiori, 3 capitani, 3 luogotenenti, 4 sottotenenti. Carlo Emanuele III per eliminare alcune deficienze che aveva riscontrato nell'arma, nel 1739 fondò la Scuola militare di artiglieria la cui prima sede fu il poligono d'artiglieria presso il Po (Rubatto). Primo direttore di questa scuola che raggiunse altissima fama fu Giuseppe Francesco Ignazio Bertola creato poi conte di Esille; alla scuola di costui si formarono tra gli altri il nostro Devincenti ed il Papacino di Antoni. Ignazio Bertola era figlio adottivo del famoso avvocato e poi ingegnere militare Antonio Bertola; era nato in Tortona nel 1676 e morì a Torino il 22 maggio 1755, di anni 79. Il 25 maggio del 1743 l'esiguo Battaglione dei canno-

(5) P. MATTALIA, *Storia di Vigone*, Torino, 1912, pag. 112.

nieri fu trasformato in un Reggimento di artiglieria di 1200 uomini. Nel 1752 gli ingegneri militari vengono nuovamente staccati dal Corpo di artiglieria, formando un corpo a parte (6).

Ma ritornando al Devincenti, egli nel 1714, e cioè a 24 anni, fu inviato in Sicilia allora assegnata al re Vittorio Amedeo II che vi aveva mandato un distaccamento di cento uomini del Battaglione cannonieri; distaccamento che nel 1718 passò in Sardegna. Nel conto di Paolo Domenico Gautiero, direttore provinciale della Tesoreria generale di milizia nel regno di Sicilia, 1714 (R. Archivio di Stato, Sezioni riunite), trovo segnata la modesta paga di marzo dell'alfiere Devincenti di lire 33.15.3; allo stesso per spese necessarie a rilevare la pianta della città e castello di Termini, lire 100 ed un'altra elargizione minore. Lo stesso direttore della Tesoreria militare nello stesso conto paga all'ingegnere Bertola a titolo di gratificazione, lire 1500; qui si tratta dell'Ignazio Bertola; all'architetto Filippo Juvarra a titolo di gratificazione ed in considerazione della spesa fatta e da farsi lire 1000. Dunque il nostro Devincenti in Sicilia era in relazione o meglio in dipendenza del Bertola; inoltre probabilmente in Sicilia per la prima volta ebbe la somma ventura di conoscere Juvarra.

Nel conto della Tesoreria militare in Sicilia del 1716, figurano pagate agli ingegneri Besson, Denouelles, Nicoud, e Devincenti complessivamente circa lire 525 al trimestre cioè circa lire 44 mensili per ciascuno; ma qui il Devincenti non è più chiamato alfiere ossia sottotenente, bensì ingegnere.

Nel conto della Tesoreria militare in Sicilia del 1717, al cap. 6°, è segnata la paga per trimestri agli ingegneri Besson, Nicoud e Devincenti; da cui si rileva che detti

---

(6) Cfr. CARLO MONTU', *Storia dell'artiglieria italiana*, Vol. II, Roma.

ingegneri percepivano circa lire 43 al mese. Al cap. 23°, si paga all'alfiere Devincenti, ed a diversi altri in Palermo per spese minute e straordinarie L. 341.17.5 ed al conte Nicolis di Robilant per supplemento paga di consultore lire 127.1.2 (2 luglio). Nel conto del 1718 al cap. 6°, è segnata la paga agli ingegneri Besson, Nicoud e Devincenti da cui è confermato che detti ingegneri percepivano circa L. 43 al mese. Nel conto del 1719, al cap. 5°, è segnata ancora la paga all'ingegnere Devincenti. Nel conto del 1720, al cap. 5°, è segnata la paga dell'ingegnere Devincenti pure in L. 35,10 mensili. Considerando l'esiguità di tale stipendio si potrebbe supporre che lo stipendio di ingegnere fosse in aggiunta a quello di alfiere ossia di sottotenente. Risulta quindi che il Nostro risiedette in Sicilia per tutto il 1720, quando la Sicilia era già occupata dagli Spagnoli che l'avevano invasa nel 1718; è noto che nel 1720, in cambio della Sicilia fu concessa al re Vittorio Amedeo II la Sardegna che fu pure da lui assettata.

Nel 1738, come si disse, il Devincenti progettò e diresse la costruzione del Regio Arsenale di Torino. Nel 1740 egli progettò l'opera a corno tagliata quasi tutta nella viva roccia nel castello di Cagliari (7).

Nel giorno 22 luglio 1740 Carlo Emanuele III decretò la costruzione di un edifizio per la fonderia di cannoni in ghisa nella regione di Valdocco, di questa fabbrica si occupò anche il Devincenti; nel 1744 tale fonderia era in piena efficenza; ivi venne fuso un cannone di ferraccio solcato a righe di elica, a retrocarica, con chiusura a vite, in sostanza il primo cannone rigato; nel 1745 forse vi si fusero i primi cannoni da montagna (8). Nel 1746 il Devincenti esperimentò esercizi di sparo, secondo i ca-

---

(7) Enrico Rocchi, *Le fonti storiche dell'architettura militare*. Roma, 1908, pag. 461.

(8) Carlo Montu', *op. cit.*.

libri, le cariche e la forza del vento; al riguardo scrisse varie istruzioni che credo manoscritte (9).

Carlo Emanuele III per sollevare le sorti del commercio marittimo del suo stato, dichiarò Nizza, S. Ospizio e Villafranca porti franchi concedendo privilegi ai mercanti forestieri che vi si stabilissero; poi decretò la formazione del porto di Limpia, l'attuale porto di Nizza, su disegno dell'ingegnere Devincenti. L'escavazione del porto e la costruzione del molo cominciati nel 1749 vennero poi interrotti senza chiare ragioni, ma nel 1759 ad istanza del Bogino, la costruzione del porto venne condotta a termine; però il bacino riuscì ristretto e solo capace di accogliere piccoli legni; fu poi ampliato nel 1870 e 1904 (10).

Nel 1757 il Devincenti, col consenso dell'arcivescovo, eresse nell'arsenale l'oratorio che fu benedetto il 6 agosto 1758, ma nel 1838 se ne costrusse un altro dedicato a Santa Barbara. (Diz. Casalis).

Il Devincenti nella sua qualità di uffiziale del Battaglione cannonieri e quale ingegnere militare, sotto la direzione di Ignazio Bertola, prese parte alle guerre che si svolsero dal 1730 al 1748, nelle quali brillarono le alte capacità militari di Carlo Emanuele III. In quelle guerre i servizi dell'artiglieria e del genio piemontesi ebbero campo di brillantemente affermarsi in assedi e difese di città e di fortificazioni; in allestimento di ponti militari, di campi trincerati e in tutti i servizi delle due armi. In proposito si leggano anche le « Memorie Storiche della guerra del Piemonte dal 1741 al 1747 » di Gaspare d'Agliano, Torino 1840.

Presento il brillante stato di servizio del Devincenti, ricavato dal R. Archivio di Stato, Sez. riunite. Volumi:

---

(9) *Enciclopedia Militare*, Milano, vol. 3, art. Devincenti Felice.

(10) DOMENICO CARUTTI, *Storia del regno di Carlo Emanuele III*, Torino, 1859, vol. II, pag. 85.

Ruolo Uffiziali di Piemonte ecc. 1727-1760; Volume id. id. 1730-1748, Battaglione cannonieri).

13 novembre 1713: Felice Devincenti (a 23 anni) Alfiere ossia Sottotenente nel Battaglione cannonieri. — 29 gennaio 1727: Luogotenente. — 21 maggio 1728: Capitano. — 10 marzo 1742: Maggiore. Incaricato della ispezione sopra il R. Arsenale, la polveriera e la fucina. — 15 maggio 1743: Luogotenente colonnello (anzianità di) — 18 maggio 1745: Tenente colonnello effettivo invece del Gayme.

(Rubrica delle Regie Provvidenze 1717-1780, Archivio del controllo generale). — 18 maggio 1745: Luogotenente colonnello effettivo nel Regg. Artiglieria. Patenti 19, 79. — 12 giugno 1751: Trattenimento di L. 1500. — 5 luglio 1755: Luogotenente colonnello di artiglieria con grado ed anzianità di colonnello di fanteria. Patenti 19, 75. — 8 febbraio 1757: Colonnello di artiglieria invece del Cav. de Nicola, giubilato. Patenti 29, 76. — 28 marzo 1760: Assegnamento di L. 1296,10 per vacazioni. Biglietto 4, 78. — 11 gennaio 1761: Brigadiere di fanteria. Patenti 33,25. — 29 agosto 1763: Gratificazione di L. 1500. Biglietto 5, 25. — 7 marzo 1771: Maggior Generale di fanteria. Patenti 44, 68. — 29 agosto 1774: Luogotenente generale di fanteria. Patenti 49, 116. — 28 luglio 1795: Alle sorelle Devincenti figlie del colonnello, pensione di L. 200 caduna. Patenti 97, 94.

Da notarsi che con Regio Biglietto di Carlo Emanuele III del 1744 i gradi per la fanteria e la cavalleria oltre il grado di colonnello vennero così stabiliti: Brigadiere, Maggior Generale, Luogotenente Generale, Generale di cavalleria e di fanteria, Maresciallo nell'Armata (11).

Le motivazioni delle nomine ai gradi militari espresse

(11) Cariche del Piemonte e Paesi uniti. Onorato Derossi. Torino, 1798, vol. II, pag. 528.

nelle patenti regie, nel loro stile aulico e burocratico, sono assai lusinghiere. Per esempio la seguente:

5 giugno 1745 - Carlo Emanuele (III) - Nell'effettività della carica di Maggiore del Regg. della nostra Artiglieria che confermimmo anni due sono al già capitano *in esso* Felice Devincenti, avendo egli seguito darci nuove riprove della sua particolare abilità nelle diverse ispezioni ed incombenze che riguardano la suddetta artiglieria, come anche della sua applicazione, esattezza e zelo pel suo servizio già per l'avanti lodevolmente applicandoli in tutti gli impieghi e commissioni che gli sono gradatamente state appoggiate, concernenti il medesimo, ci vediamo però sempre più invitati a contrassegnargli più anco dal canto nostro ecc..., perciò abbiamo eletto, creato, costituito e deputato come eleggiamo, creamo, costituiamo e deputiamo il predetto Felice Devincenti tenente colonnello di detto Reggimento della nostra Artiglieria con tutti gli onori ecc..., coll'annua paga di L. 2024 soldi sedici d'argento, razione una di pane al giorno, alloggiamento, utensili ed altre cose che ne dipendono, con ciò che presti il dovuto giuramento. L. 2024,16 - 16 maggio 1745 - Firmato: C. Emanuele. - Visto: Lanfranchi, Lovera, De Gregory. Controfirmato Bogino (12).

E quest'altra: 8 febbraio 1757 - C. Emanuele - L'uso lodevole che Felice Devincenti tenente colonnello del Reggimento di Artiglieria con grado ed anzianità di colonnello della nostra Fanteria, ha mai sempre fatto del suo talento per le cose riguardanti non solo l'artiglieria ma anche l'architettura civile e militare ed il merito distinto che presso di noi si è fatto, non solo in tutte le operazioni ed incombenze relative agli impieghi da lui avuti nel mentovato corpo, ma in molte altre ecc. ci hanno oggi determinato a corrispondergli uno speciale effetto

---

(12) R. Arch. di Stato, Sezioni Riunite. Patenti e Biglietti 1745-47, pag. 79.

delle nostre grazie, nominandolo colonnello del suddetto raggimento (C. Claretta).

Nel 1761 (a 71 anni) con altra onorevolissima patente viene promosso brigadiere di Fanteria. (C. Claretta).

E quest'altra: 24 marzo 1771 - Carlo Emanuele - Precedono le solite frasi elogiative del Commendatore dell'Ordine militare dei Ss. Maurizio e Lazzaro Felice Devincenti, brigadiere d'armata e colonnello del reggimento della nostra artiglieria che viene promosso maggior generale di fanteria con che presti il dovuto giuramento. — 7 marzo 1771. - Firmato C. Emanuele. Visto: Caissotti, Melina, Taraglio. Controfirmato Bogino (13).

Il Devincenti pare sia andato a riposo nel 1775; decedendo nel 1778. Fu anche capo del Corpo Reale d'artiglieria; a lui successe nel 1781 il luogotenente generale Birago di Borgaro; nel 1783 fu nominato il luogotenente generale Papacino d'Antoni; nel 1786 il luogotenente generale Ignazio Bozzolino; nel 1787 il Salmour; nel 1788 il colonnello Scarampi. (C. Montù).

*
* *

Il Re Vittorio Amedeo III con Biglietto regio indirizzato al commendatore Devincenti, da Moncalieri in data 16 luglio 1773 istituiva un congresso di architettura o degli edili affinchè: — le fabbriche da costruire nella nostra metropoli riescano conformi alle regole di soda architettura. — Il capo del congresso era il colonnello Devincenti al quale erano aggiunti altri quattro membri, ossia il conte Nicolis di Robilant, il regio architetto Dell'Ala di Beinasco, il maestro di matematica nelle scuole d'artiglieria Rana e l'architetto Martinez. (Archivio Civico di Torino - Volume Vicariato. N. 617). La prima seduta del congresso avvenne il 5 agosto 1773; erano

---

(13) *Ibidem*. Patenti e Biglietti, 1770-1771.

presenti tutti i membri con a capo il Devincenti; vi si stabilirono norme per l'altezza delle case di piazza Castello e di via Po.

Seguono altre riunioni il 25 agosto, il 25 settembre 1773 con discussione su vari argomenti: nella seduta dell'11 luglio 1774, il congresso si occupa della contrada di Porta Susa, sulla torre della città e su vari altri argomenti. Nel congresso del 23 aprile 1775 si esaminano i progetti dell'illuminazione di Torino in occasione del matrimonio di S. A. R. il Principe di Piemonte. Le riunioni si susseguono nel 1776 e 1777; in quelle del 4 novembre 1777, essendo deceduto l'architetto Martinez, dal Re è destinato a succedergli il regio professore di matematica, Michelotti. Il Devincenti presiede sempre le adunanze del 1778; manca in quella del 17 agosto 1778 perchè ammalato; ma ricompare in quella del 25 agosto dello stesso anno; manca in quella del 9 marzo 1779 perchè deceduto. La presidenza fu assunta dal conte Nicolis Robilant, pure militare ed insigne architetto; al Devincenti fu poi sostituito nel congresso l'architetto Luigi Barberis. L'assunzione del Nostro a capo del congresso degli edili nel quale si trattavano specialmente questioni di architettura civile, prova che anche in questa il Devincenti era assai apprezzato, tanto più che egli presiedeva la riunione di insigni architetti come il Nicolis de Robilant, il Dell'Ala di Beinasco ed il Martinez.

*
* *

Nel Regio Archivio di Torino, sez. riunite, si conserva il testamento del Nostro. Atti notarili di Torino, 1778, libro IX, vol. I, pag. 513.

Vi è spiegato quanto segue:

Apertura di testamento e di codicillo dell'ill.mo Sig. Commendatore dei Ss. Maurizio e Lazzaro D. Antonio Maria Felice Devincenti di questa città, Luogotenente

Generale nella Armata di S. M. e capo del Corpo Reale di Artiglieria: L'anno del Signore 1778, 9 settembre in Torino, ore 16, dopo mezzogiorno, in una camera al primo piano dell'appartamento del Regio Arsenale si apre dal R. Notaro Giov. Battista Davicini il testamento del Devincenti morto un'ora dopo mezzogiorno. Presenti Damigella Rosalia figlia ed i signori Pietro Paulo capitano nel Corpo Reale di Artiglieria ed Anastasio sostituito archivista camerale fratelli Curlando zii di Rosalia. Il testamento scritto e firmato dal Devincenti era stato presentato al R. Notaio l'11 aprile 1774. I testimoni che vi apposero la firma sono tutti chierici della Congregazione della Missione; i bolli di cera rossa di Spagna apposti portano le armi gentilizie del Devincenti: un leone rampante con banda al traverso e corona comitale in capo allo scudo.

Il testatore dispone che entro sei mesi dalla sua morte siano da frati celebrate 600 Messe e vuole essere seppellito nel cimitero della chiesa parrocchiale senza verun onore. Instituisce suo erede particolare Giovanni Antonio Bartolomeo Fissore suo nipote figlio della fu Teresa sua figlia già maritata all'avv. Giuseppe Fissore di Bra.

Eredi universali le sue figlie Rosalia e Cristina nubili con L. 13.000 per ciascuna. Tutti i beni mobili ed immobili vadano a favore delle sue figlie eredi universali con preferenza per quella che si sarà maritata ed avrà avuto figlioli. Se le due figlie si rendessero religiose, oppure non si maritassero, oppure maritandosi non avessero figli, il testatore instituisce erede universale l'anima sua; i suoi beni, esclusi i lasciti particolari, vadano in dotazione di figliole nobili o civili necessitose che si facciano religiose; ad ognuna sia concessa una dote di L. 2500.

L'usufrutto di tutti i beni vada alle figlie Rosalia e Cristina.

Gli esecutori testamentari siano Pietro Paulo ed Anastasio fratelli Curlando zii delle sue figlie, il primo capitano nel reggimento d'artiglieria, il secondo impiegato nell'archivio della Regia Camera; in compenso agli eredi testamentari si concede la liberazione dei loro debiti verso il testatore.

Il codicillo che si apre contemporaneamente al testamento, porta la data del 26 agosto 1778; era stato pure presentato al R. Notaro Gio. Batt.a Davicini; è firmato dal Devincenti, ma scritto dal suo confidente avvocato Gio. Domenico Gilardone di Sondrio.

Carlo Ignazio Bioglio segretario del Congresso di architettura e Francesco Rosso accertano che D. Antonio Maria Felice Devincenti di questa città è defunto il 9 settembre 1778 nell'ora 1 dopo mezzogiorno nel suo appartamento del R. Arsenale; essi erano presenti al transito.

Fra i testimoni figurano: Nicolas Miquel del fu Antonio del luogo di Montalbano in Querzy nella Francia, di anni 54, domestico del Devincenti e Francesco Rosso del fu Bartolomeo nativo di Bozzolino di anni 37, secondo domestico.

Nel codicillo è disposto che tutti i mobili, vestimenti, lingerie, ori, argenti, stagni, rami, siano devoluti alle due figlie. A ciascuna di esse siano concesse L. 1500 dei denari contanti che si trovassero alla morte del testatore e tutto ciò oltre alle 13.000 lire per ciascuna. Ai domestici che si trovassero in servizio alla sua morte, le figlie dovevano concedere un dono, consigliandosi coi loro zii fratelli Curlando e col sacerdote don Giacomo Antonio Bianco, direttore della chiesa della Concezione.

Dal testamento e dal codicillo risulta quindi che il Devincenti era nato a Torino; che aveva tre figlie, Teresa maritata, a lui premorta, Rosalia e Cristina ancora nubili. Zii di queste due figlie erano i fratelli Curlando, avendo forse due sorelle del Devincenti sposato due fra-

telli Curlando. Dal sigillo colle armi gentilizie, pare che il Nostro vantasse titolo nobiliare. Egli abitava in un appartamento al primo piano del Regio Arsenale ed era servito da due domestici.

Antonio Felice Devincenti è una nobile figura del vecchio stampo piemontese; da semplice soldato, formatosi alla scuola di Ignazio Bertola, raggiunse i fastigi della carriera militare nell'arma di artiglieria, colla nomina di luogotenente generale e capo del real corpo. Nella fig. 60 è riprodotto un quadro a olio conservato nel R. Museo di artiglieria, rappresentante al naturale la sua bella ed aitante figura in assise di luogotenente generale di artiglieria colla croce Mauriziana rilevata sul petto.

Uomo di studio e di azione si distinse nell'arte della fortificazione e nelle fazioni ossidionali e di difesa delle piazzaforti. Ingenio elevato ed italianamente versatile, si occupò anche con successo di metallurgia e di tecnologia in relazione alla fabbricazione della polvere, alla fusione e carica delle bocche da fuoco ed alla efficacia dei tiri; anche in idraulica fu reputato assai competente (14); il suo valore nell'arte architettonica è soprattutto dimostrato nella fabbrica del regio arsenale di Torino e nella sua nomina a presidente del congresso degli edili di Torino.

Ho cercato di illustrare il valore architettonico del regio arsenale che abbellisce la nostra città insieme a molti altri cospicui edifici del Settecento; valori d'arte che sono ravvivati dalla storia di questa fabbrica ricordante le benemerenze della guerriera Dinastia Sabauda ed i fasti militari della stirpe per oltre due secoli.

A nessuno è sfuggita l'importanza di questa architettura, tanto che anche ultimamente si procedette al

---

(14) Cfr. anche: PROSPERO BALBO, *Vita di Alessandro Papacino d'Antoni.*

suo ristauro ed alla distruzione delle costruzioni annesse che oggi non avevano più ragione di esistere, formandosi così verso corso Oporto un ampio piazzale che il Municipio torinese allieterà con aiuole fiorite. Ma affinchè gli edifizii storici siano conservati, serbando il loro fascino sui posteri, occorre anche che ne sia appropriata la destinazione. Ora è ovvio che facilmente in altri locali nuovi o di riassetto potranno trovare degno posto le istituzioni che ora lo occupano; ed allora io mi permetto di formulare l'augurio che il nostro arsenale diventi la sede del Museo Nazionale di artiglieria ora male allogato nel maschio della Cittadella, insieme al museo delle altre armi che nella metropoli piemontese ebbero per secoli meraviglioso e glorioso sviluppo.

EUGENIO OLIVERO.

UNA LAPIDE DI BUTTIGLIERA D'ASTI RITROVATA A PINO TORINESE

Tra i feudatari di Buttiglieria astigiana ebbe particolare importanza la famiglia Freylino, estintasi al principio del secolo scorso.

Un Giovanni Freylino, per acquisto fatto dagli Albertengo nel 1496, ebbe porzione della signorìa di Bagnolo in quel di Saluzzo. Ma capostipite dei Freylino signori di Buttigliera fu Pietro Antonio, dottore in leggi, consigliere di commercio, primo ufficiale delle finanze, maestro uditore della Camera dei conti e decurione della città di Torino. Egli era stato investito del feudo di Pino d'Asti con titolo comitale il 28 aprile 1711 (1).

Nipote *ex sorore* del conte Giuseppe Biglione signore di Aramengo, l'11 maggio 1725, acquistava dal conte Bernardino Gentile la metà del feudo di Buttigliera in condominio con lo zio, il quale, morendo nel 1728, lo lasciava erede della signorìa di Aramengo e della sua parte di Buttigliera. L'altra metà del feudo apparteneva ai conti Baronis che nel 1771 ottenevano di alienarla a favore del confeudatario Giuseppe Freylino, figlio di Pietro Antonio, al prezzo di 120 mila lire (2).

Fin dal secolo XVI l'ordine degli Ospitalieri di San Giovanni di Gerusalemme, detti poi Cavalieri di Malta, vi possedeva la commenda di San Martino, una delle più cospicue dell'ordine, la quale estendeva i suoi possessi a Riva, Villanova, Scandeluzza, Oddalengo, Canelli, Calosso, San Marzano, Villadeati e Rinco.

Una commenda dell'ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro era stata fondata da un Antoniasso nel 1618.

---

(1) F. Guasco di Bisio, *Dizionario feudale degli antichi Stati Sardi e della Lombardia,* in Bibl. della Soc. Stor. Subalp., Voll. LXXIV-LXXVIII (1911), pagg. 128, 1254.

(2) Ibid. pagg. 77 e 338. Il conte Pietro Antonio Freylino ottenne pure una parte del feudo di Cocconato.

Il conte Pietro Antonio Freylino ne fondò una seconda a favore di suo figlio Carlo Francesco, ampliando la cappella della Consolata, aumentandone il beneficio da 34 a 59 giornate ed aggiungendovi il possesso di una casa in Banetto (3).

Cotesta chiesa si trovava all'estremità orientale della via principale di Buttigliera.

L'aveva fondata e dotata Simeone Barbero nel 1408. Sembra non avesse particolari pregi artistici. Il conte Freylino la fece restaurare ed ampliare nel 1736. In quello stesso anno ne ottenne il patronato da Papa Clemente XII e vi fece collocare una lapide a ricordo dell'avvenimento.

La cappella della Consolata fu demolita nell'ultimo quarto del secolo scorso. Scomparso l'edificio, scomparve l'iscrizione e financo il beneficio.

Orbene, sulla facciata di una villa di Pino Torinese denominata *La Carlona,* attualmente adibita ad usi rurali, e sopra la porta di un piccolo oratorio trasformato in cucina, ho avuto occasione di ritrovare un'iscrizione scolpita di una tavola marmorea che misura m. 0,75 in altezza e m. 0,63 in larghezza. In alto reca lo stemma dei Freylino sormontato dalla corona comitale e dice testualmente:

ARAM HANC
B^{ME} MARIAE VIRGINI CONSOLATRICI
SACRAM
PETRUS ANTONIUS FREYLINUS
COMES
BUTTILIERAE PINI ET ARAMENGY
PATRONATUS IVRE
A CLEM.^{TE} XII - SVMO PONTIF.^{E}. DONATUS
AMPLIOREM IN FORMAM
ANNO DOMINI EREXIT MDCCXXXVI

(3) T. Chiuso, *Buttigliera astigiana,* Torino, 1875, pag. 128.

La dedica, i nomi, l'avvenimento ricordato e la data corrispondono esattamente alla lapide già esistente sulla facciata della cappella di Buttigliera, di cui Antonio Bosio e Tomaso Chiuso ci hanno lasciato sicura memoria pur non avendone trascritta l'epigrafe (4).

Ma che si tratti sicuramente della lapide buttiglierese e non di una copia o di un duplicato, si può desumere anche indirettamente dalla circostanza che la villa *Carlona* di Pino Torinese, costruita da un Carlo Bertinetti di Corio, detto Carlone, al principiare dell'Ottocento sopra un fondo del soppresso monastero delle monache domenicane di Santa Margherita di Chieri (5), in nessun tempo appartenne ai Freylino che non ebbero mai alcuna proprietà nel territorio di Pino Torinese.

Vi è di più. Persone degne di fede mi hanno assicurato che la lapide fu collocata sulla villa Pinese soltanto verso la fine del secolo scorso, dall'antico proprietario Cav. Luigi Baudi di Vesme, ch'ebbe interessi nella compra-vendita di terre e case a Buttigliera. Forse egli la fece murare nella sua villa soltanto a scopo decorativo. Forse credette di ravvisare in Pietro Antonio Freylino, *Buttilierae, Pini et Aramengi comes,* un antico signore di Pino Torinese.

Anche su questo punto è impossibile qualsiasi incertezza poichè dal 1694, anno della « smembrazione » da Chieri e della prima infeudazione di Pino (Torinese) e Castelvecchio al conte Giuseppe Antonio Benso di Mondonio, soltanto i Bormiolo ed i loro discendenti da parte di donne: Tarino e Ponte ebbero questo feudo (6).

Concludendo, si può affermare che la lapide della chie-

---

(4) A. BOSIO, *Storia dell'antica abbazia di Vezzolano,* Torino, 1872, pag. 175. — T. CHIUSO, *op. cit.,* pag. 11.

(5) Archivio Com. di Pino T., *Catasto antico,* libro I, pag. 214; libro F., pagg. 183 e 196.

(6) F. GUASCO DI BISIO, *op. cit.,* pag. 1254-55.

setta della Consolata, scomparsa da Buttigliera, è sicuramente quella ritrovata a Pino Torinese.

La cosa potrebbe avere mediocre interesse se dall'omonimia di due comuni poco distanti tra di loro: il *Pinetum Taurinensis* ed il *Pinetum ad Castrum novum astensium* (attualmente aggregato a Castelnuovo Don Bosco), la lapide buttiglierese, collocata così fuori posto, non si prestasse ad errate interpretazioni e fors'anche a indurre in errore qualche studioso della nostra storia regionale.

Ultimo di sua stirpe, il conte Lorenzo Freylino fu *maire* di Buttigliera e presidente del cantone di Castelnuovo durante il dominio napoleonico, ma soprattutto ebbe fama di studioso delle scienze naturali. Accanto al suo palazzo feudale di Buttigliera, già dei Baronio, che si vuole in parte ricostruito su disegni di Bernardo Vittone, impiantò un giardino botanico chè a quel tempo era tra i più ricchi del Piemonte per le piante esotiche e nostrane che egli vi aveva raccolta e coltivata (7).

Nel chiudere questa breve nota mi sembra opportuno ricordare che a Buttigliera, oltre alla chiesa romanica di San Martino diligentemente illustrata nell'architettura e nelle pitture cinquecentesche da Vittorio Bersezio (8), si possono ammirare la chiesetta di San Michele disegnata da Bernardo Vittone, e l'alta ed elegante torre campana-

---

(7) Vedi: *Enumeratio plantarum quæ prostant in orto botanico Buttilieræ astensis, comitis Freylini, anno* 1785 *justa Linæi sexualæ sistema disposita.* Taurini, ex Typographia Fontana, in 8°, pp. 29. *Catalogue des plantes cultivées dans le jardin de Butigliera (Marengo) par M.r De Freylin etc.* Turin, de l'Imprimerie Sociale, 1810, in 16°, pp. 32. — *Premier supplement au catalogues des plantes cultivées dans le jardin de Mr. De Freylin a Buttigliera (Marengo), par M.r M. Pangella etc.* Asti, 1812.

(8) Vedi: *Atti e memorie del II Congresso della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti;* a cura della « R. Deputazione Subalpina di Storia Patria ». Torino, 1937, pagg. 76-90.

ria architettata da Mariò Quarini e innalzata tra il 1785 e il 1790.

Allievo del Vittone, il chierese Mario Lodovico Quarini che fu architetto reale, merita di essere sempre meglio conosciuto, e l'opera sua di architetto e di incisore, che tra l'altro disegnò il duomo di Fossano e incise in quattro grandi rami quello di Asti, potrebbe essere utilmente illustrata col sussidio dei molti suoi disegni custoditi nelle preziose collezioni della Biblioteca di S. M. e della Nazionale di Torino, nel Museo Civico e nella raccolta assai ricca e bene ordinata dell'avvocato Silvio Simeom, e delle brevi interessanti notizie già raccolte da Eugenio Olivero e da Giovanni Chevalley (9).

Nell'oratorio di Santa Elisabetta, appartenente alla Compagnia delle « Umiliate » di Buttigliera vi è un quadro di Vittorio Rapous, mentre nella chiesa parrocchiale di S. Martino, affidata alle vigili cure del prevosto Don Candido Ruffino, si conservano gelosamente un grande Crocifisso scolpito dal Plura, e una Vergine del Rosario, che si ritiene opera dello scultore Stefano Clemente.

RICCARDO GHIVARELLO.

---

(9) E. OLIVERO, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone*, Torino, 1920, pag. 19 seg. — G. CHEVALLEY, *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi del XVIII secolo*, Torino, 1912, pag. 53, nota 1.

IL PROGETTO
DI MARIO LUDOVICO QUARINI
PER IL PALAZZO MADAMA (1781-1789)

La storia del Tulluccini su palazzo Madama (1) passa dal progetto juvariano dell'epoca di Madama Reale Giovanna Battista ai pericoli di demolizione corsi dal monumento nel periodo napoleonico, senza accennare agli importanti progetti di ampliazione che furono carezzati dai monarchi sabaudi della seconda metà del Settecento.

L'omissione forse non deve imputarsi a deficenza di informazione o di diligenza, quanto invece ad un programma proprio del Telluccini. Io penso però che, sebbene non costruiti, tali progetti documentino, sia per la storia dei Savoia, sia per lo sviluppo dell'architettura piemontese, qualcosa che è bene non vada ignorato, dimenticato o disperso.

D'un importante progetto di ampliazione di palazzo Madama s'occupò già uno dei più autorevoli e geniali storiografi dell' architettura nostra, l' ing. Giovanni Chevalley. Il progetto era di Benedetto Alfieri (1700-1767), l'architetto prediletto di Carlo Emanuele III, il signorile ideatore ed artefice della sala del Teatro Regio che oggi ci ispira tanto nostalgico rimpianto. Prevedeva la creazione di quattro fronti che avviluppassero completamente l'antico castello, « pur conservando intatta la parte costruita dal Juvarra ed ispirando all'architettura del grande siciliano la decorazione delle parti aggiunte. Un grandioso atrio a piano terreno completava quello ancor oggi esistente e dava accesso al palazzo sulle due fronti: era naturalmente conservato il meraviglioso doppio scalone

---

(1) AUGUSTO TELLUCCINI, *Il Palazzo Madama di Torino*, S. Lattes e C. Editori, Torino, 1928.

del Juvarra. Al primo piano erano disposti quattro appartamenti, divisi dal gran salone » (2).

L'altro imponente progetto di ampliazione, quello di cui parlerò, è dovuto a Mario Ludovico Quarini, architetto operosissimo in Piemonte verso la metà del Settecento, allievo del grande Bernardo Vittone.

Di questo suo progetto se ne aveva notizia attraverso la monografia del Vittone di quell'informatissimo studioso della nostra architettura che è l'ingegnere Eugenio Olivero (3), e nella quale è detto che alla Biblioteca del Re è conservato un « disegno a mano, ombreggiato in china, della facciata del Palazzo Madama con due aggiunte laterali e corpi rialzati ».

Notizia unica ed isolata, non riportata nemmeno nella pur accurata nota sul Quarini del Thieme u. Becker (4), nè nel più completo Theatrum Novum Pedemontii del Brinckmann (5).

Le schede sempre preziosissime, del Baudi di Vesme parlano di questo lavoro del Quarini; ma, indicandolo con la denominazione di Reale Castello, perchè tale avrebbe dovuto divenire la destinazione del palazzo in discorso, dovettero sviare le ricerche degli studiosi. Dicono tali schede che il Quarini fu beneficiato con Regie Patenti del 1785, 25 ottobre, dello stipendio annuo di lire 600 e del titolo di architetto civile di S. M. per lo studio del Reale Castello. E che il 22 luglio 1788 questo stipendio gli fu aumentato, a richiesta, per poter sempre meglio curare il progetto dell'ampliazione del Reale Castello.

---

(2) GIOVANNI CHEVALLEY, *Un avvocato architetto, il conte Benedetto Alfieri,* Edizioni d'Arte Celanza, Torino, 1916.

(3) EUGENIO OLIVERO, *Le opere di Antonio Bernardo Vittone, architetto piemontese del secolo XVIII,* Tipografia Artigianelli, Torino, 1920.

(4) THIEME U. BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildender Kunstler,* Leipzig, Seemann, 1933, vol. 27.

(5) A. E. BRINCKMANN, *Theatrum Novum Pedemontii,* Berlin, 1931.

Dunque si ha certezza che per quasi un lustro il Quarini diede la sua infaticabile attività di progettista a questo importante lavoro, che tale progettazione era faticosa e molto impegnativa; che il complesso dei suoi elaborati doveva essere abbastanza voluminoso e tale da non poter essere possibile una totale sua distruzione.

Conferma a tale certezza danno oggi due ritrovamenti di questi grafici.

Uno è di proprietà del R. Politecnico di Torino ed è conservato nel Gabinetto di architettura tecnica. M'è stato segnalato dal collega prof. ing. Mario Bianco e consta di quattordici tavole rilegate in un unico volume. L'altro è di proprietà del colonnello Taibell di Roma e m'è stato segnalato dall'amico dr. Vittorio Viale. Consta di tre tavole.

Sono tutte tavole di formato simile a quella della Biblioteca del Re.

Come quella portano sovente la firma: *Mario Quarini arch. di S. M.*

Come quella sono accuratamente riquadrate da un'orlo nero e numerate: la tipica rifinitura del Quarini da me segnalata e proposito di un altro album pel quale attribuivo simultaneamente i disegni al Planteri, al Vittone ed al Quarini. Si ricordi che Quarini, oltre che allievo, fu anche aiuto, sostituto di studio del Vittone e che solo nel 1759, 21 febbraio, ebbe patenti di approvazione ad architetto civile (7).

Alcune tavole rappresentano delle piante del progetto che doveva dare luogo non più a quattro, come per il tema dato all'Alfieri, ma bensì a sei alloggi per i principi reali (figg. 69 e 70). Altre tavole presentano invece i pro-

---

(6) AUGUSTO CAVALLARI-MURAT, *Alcune architettura piemontesi del Settecento in una raccolta di disegni del Planteri, del Vittone e del Quarini,* in « Torino », maggio 1942.

(7) Schede inedite di ALESSANDRO BAUDI DI VESME (presso il Museo Civico di Torino).

spetti del palazzo verso le quattro direzioni cardinali, secondo soluzioni decorative rispettosissime del gusto e della decorazione juvarriana (figg. 68, 71, 72).

La grafia di tali ultime tavole è chiarissima e gustosa. Il brio settecentesco degli esempi dell'architetto siciliano non è ancora spento, quantunque più frenato e già preludente alla compostezza accademica dell'Ottocento che si approssima (8).

La numerazione non è continuativa e per questo ha suggerito l'ipotesi che i numeri emarginati corrispondessero alle numerose varianti del progetto. Ipotesi convalidata dal fatto che i prospetti e le piante portanti lo stesso numero romano corrispondono perfettamente. La tavola III dell'album del Politecnico di Torino, corrisponde pure con la soluzione del prospetto della Biblioteca del Re, che porta pure il numero III. I disegni della raccolta Taibell sono oltre quelli del Politecnico di Torino.

Quindi si deve presumere che almeno undici (dieci del Politecnico ed una della raccolta Taibell) siano le soluzioni date dal Quarini al problema della ampliazione del palazzo Madama.

In alcune soluzioni l'ampliazione è contenuta entro l'allineamento di destra della via Accademia delle Scienze (progetti VI, X, V). Nelle altre l'allineamento di sinistra di tale via è superato di molto, verso il Po.

Il progetto di ampliazione IV offre verso ponente un prospetto in tutto uguale a quello già progettato dal Juvarra nel 1718-21 per Madama Reale Giovanna Battista ed a noi tramandato da una incisione fatta fare appositamente e dedicata il 20 febbraio 1721 da don Filippo alla madre augusta del suo mecenate. Due braccia ad un solo ordine, come la parte attuale, ma arre-

---

(8) AUGUSTO CAVALLARI-MURAT, *Della grafia architettonica*, in « Meridiano di Roma », 6 luglio 1941-XIX.

trate e terminate da due padiglioni o corpi terminali sopraelevati, quindi a due ordini. Però nel progetto juvarriano si scorgono ancora emergere le torri della porta Fibellona; nel progetto quariniano, invece, queste sono capitozzate, e trionfa in loro vece un massiccio ma ben proporzionato torrione quadro che ha radice nella sala successiva a quella della guardia svizzera e che fu poi sede del Senato subalpino. Sulla cima del torrione scalpitano quattro cavalli trainanti un cocchio sul quale trionfa una figura virile (fig. 72).

Verso Po il progetto si svincola totalmente dall'idea del Juvarra per tale prospetto (9). Il Juvarra conteneva la costruzione nuova entro le due torri del Castello degli Acaja; il Quarini preferisce invece riprendere a levante i motivi di ponente, ripetendo quasi integralmente la facciata.

Negli altri progetti il Quarini si libera dall'influsso dell'originale schema juvarriano, pur seguendone l'ispirazione nei dettagli e nelle cadenze. Per esempio nel progetto III, quello anche della Biblioteca del Re, sposta verso il centro, di due finestre, i padiglioni terminali della facciata; e dà loro anzichè coronamento a balaustra, frontoni a timpano di gusto più decisamente neoclassico. Quarini in fondo raccoglie l'invito gettato dal siciliano all'inizio del secolo verso una reazione di compostezza antibarocca. La lunga dimestichezza con l'estroso barocco suo maestro Vittone non ha valso a nulla e sempre più egli rifugge dall'aderire al rococò dei suoi contemporanei.

In altri progetti debbono addirittura essere scomparsi i padiglioni terminali della facciata, se nei pro-

---

(9) Almeno da quanto risulta da un'altra incisione fatta eseguire su proprî disegni e dedicata nel 1721 dal Juvarra a Madama Reale. Cfr.: TELLUCCINI, libro predetto.

spetti laterali verso mezzogiorno (fig. 71) e mezzanotte sono totalmente dimenticati.

La presenza del corpo della scala esistente dovette vincolare molto l'architetto chierese per quanto riguarda la fronte di ponente; ma a levante egli ebbe tutto l'agio di rivelare le sue doti di buon compositore. Non genio ma corretto orchestratore di elementi architettonici del suo tempo e, sopratutto, intelligente interprete della personalità del primo ideatore del Palazzo di cui fu rispettosissimo continuatore.

Gli studi e le idee per tale facciata variano sensibilmente l'uno dall'altro; ma sostanzialmente si tratta di un continuo gioco, perfetto invero, di equilibrii di masse talora piene, talora scavate in uno o tre punti della facciata: talvolta è un corpo massiccio centrale che domina fiancheggiato da cortiletti aperti o da porticati coperti; talora sono piene le masse laterali e quella centrale è svuotata a dar luogo a scenografici androni colonnati.

La meno interessante soluzione mi sembra quella della raccolta Taibell dove le parti della facciata non trovano unità e sostegno nonostante che l'architetto abbia posto al loro centro un arco trionfale, sormontato da cocchio, destinato a fare da fondale alla via di Po, nella quale doveva fare simmetria alla ora distrutta porta di Po.

La soluzione più interessante e più originale della facciata di levante mi sembra invece quella del progetto I (anche la numerazione lo dice), dove la parte centrale della facciata, richiamante i motivi della opposta facciata, è arretrata e fiancheggiata da due potenti ed equilibrati padiglioni con loggiati aperti al primo piano (fig. 68). Le colonne accoppiate di tali loggiati ed il torrione centrale a tempietto circolare collocato nel centro della copertura dànno un gusto proprio ed individuale a questa fatica del Quarini e tale da fare molto onore

al suo autore. Si sente, nella leggerezza delle masse, una freschezza che ci dice chiaramente l'epoca esatta in cui fu concepita: l'ultimo quarto d'un secolo che per il Piemonte fu gloriosissimo e pieno di individualità propria.

Se si fosse costruito tale bel facciatone si sarebbe distinto dalle più rinomate costruzioni coeve della Francia, della Germania e di Roma.

C'è chi, non a proposito del Quarini, ma dell'Alfieri, disse che è un bene che l'ampliazione non sia avvenuta perchè così l'architettura nobilissima del palazzo Madama vive in una proporzionata atmosfera difficilmente ritrovabile con masse più imponenti. Credo anch'io che ciò non sia stato detto a torto: l'arte ha delle sue leggi imponderabili e crea il capolavoro dove vuole e quando vuole; e sovente il capolavoro non ha dimensioni prefissate. Ma non si poteva neppure dar torto ai Re di Sardegna se, intendendo cambiare Reggia, volevano costruire sul sodo, sull'esperimento più riuscito, quantunque illogico del loro mecenatismo. A proposito di palazzo Madama non si domandò maliziosamente il Milizia ove fosse « il palazzo di quella scala »? (10).

Giugno, 1942

AUGUSTO CAVALLARI-MURAT.

---

(10) FRANCESCO MILIZIA, *Vite dei più celebri architetti*, Roma, 1781; idem, *Principî d'architettura civile*, Finale, 1787.

IL CASTELLO DI VILLADEATI

L'ameno luogo di Villadeati in provincia di Alessandria sorge alle falde meridionali di un alto colle dominando la profonda val Versa. Anticamente questo villaggio era denominato Corte di Scatoldeis, che nel secolo X era una corte dell'Astigiano.

Prima dell'attuale castello, altri due dominarono le valli della Stura e della Versa, centri militarmente importanti nelle molteplici guerriglie fra i Savoia e i marchesi del Monferrato.

Il primo di questi castelli, tenuto dai Visconti di Valenza, fu smantellato nel 1290 da Amedeo di Savoia alleato agli Astigiani contro il marchese Guglielmo di Monferrato.

Sulle rovine del primitivo castello ne fu edificato un altro del quale furono feudatari i Deati di nobile famiglia astigiana; essi, appunto, diedero il nuovo nome al paese. Nel 1541 il maresciallo francese Carlo Cossè de Brissac occupò il maniero, che allora faceva da contrafforte al maschio di Verrua. Dopo di esser stato espugnato da Don Ferrante, il castello fu nuovamente distrutto nel 1630 dal marchese Carlo I di Monferrato e dal duca di Mantova. Le rovine del castello furono indi occupate da truppe gallispane che vi stabilirono un presidio.

Queste rovine e i circostanti terreni furono concessi dal marchese di Monferrato ai nobili Del Prato; indi passarono agli Arrigoni di Mantova; questi vendettero i resti del castello e i relativi terreni al giureconsulto Giacinto Magrelli.

Sulle rovine del precedente castello il Magrelli fece costruire l'attuale palazzo denominandolo Belvedere, il quale fu collegato ad una antica casa pure di proprietà del Magrelli. Questi ridusse così il devastato colle, sassoso e brullo, ad un meraviglioso giardino pensile.

Il castello passò poi in eredità a Melania di Varisella, nipote e figlia adottiva del Magrelli che aveva sposato la madamigella Teresa dei conti di Zanco.

Malgrado le numerose ricerche da me compiute non mi è stato possibile scoprire la data di costruzione; però dalla cronologia del Magrelli si può fissare questa data alla fine del 700. Stilisticamente la costruzione, pur considerando il predominare del neoclassico nella seconda metà del secolo XVIII, è ancora barocca: un tardo barocco esuberante ed enfatico, pregno di elementi classici, usati in qualche punto con superficialità sì da dare un leggero accento neoclassico.

Circa l'autore esistono molti dubbi. Da un manoscritto storico del paese risulta, con incertezze, essere il prevosto Don Audisio Tommaso che studiò alla Sorbona di Parigi. Questa notizia però è completamente priva di fondamento; con certezza invece risulta che il Tommaso lavorò alla parrocchia. L'autore è con molta probabilità un seguace o uno studioso della scuola juvaresca.

Questo edificio monumentale è forse unico nel suo genere e nel suo stile fra le numerose costruzioni feudali del Monferrato.

L'importanza artistica di esso non sta tanto nel palazzo vero e proprio, che si riduce poi ad un assieme di pochi ambienti normali di niun valore, ma bensì nel complesso dei sottostanti giardini pensili. Il valore artistico qui è puramente decorativo: valendosi dell'enfasi, del movimentato sistema di masse e dell'elegante decorativismo dello stile barocco, l'autore ha creato un organismo di pura bellezza contemplativa. L'architettura è qui in funzione colla natura: i terrazzi, le torri, gli archi, gli antri, le esedre, le balaustre si fondono pittorescamente con le stupende piante esotiche, con i palmizi, con gli aranceti e limoneti di cui erano ricchi que-

sti giardini. Un'architettura dunque di pura soddisfazione allo spirito ed all'occhio dell'osservatore, che ci trasporta in una atmosfera densa di classicità e di passato, accentuato ancor più dalla solenne quiete del luogo.

Grande è pure la fantasia dell'autore nello sfruttare la scoscesità del terreno per dar luogo a queste incantevoli costruzioni pensili.

Di notevole importanza è l'abilità tecnica e costruttiva, che si nota in special modo nei grandiosi sistemi di pilastri, archi e volte atti a sostenere i diversi ripiani pensili; inoltre sono interessantissime le scale circolari ed elittiche che ammettono da un giardino all'altro.

Così anche questa abilità costruttiva può giovare a comprendere l'alto valore e la superba fantasia dell'autore.

Il complesso costruttivo si compone, a cominciare dall'alto del colle; 1°) della parte abitabile rivolta a sud fiancheggiata da due ali laterali e fronteggiata da un ampio cortile completamente sospeso; 2°) dall'assieme degli edifici dei giardini pensili. Tutto l'assieme della costruzione è simmetrico rispetto ad un asse centrale; simmetria di valore estetico grandissimo che sviluppa la costruzione a dominare tutta la parte superiore del versante meridionale del colle (fig. 73).

Come già si disse più sopra, la parte abitabile non ha importanza artistica; fanno però eccezione la bella torre centrale e la balaustra che chiude la facciata al livello dei tetti.

Il palazzo è molto più importante dal lato costruttivo, data la sua alta sospensione sulle fondamenta; esso presenta una semplice pianta rettangolare (fig. 76 [1]) con quattro spaziosi ambienti ora frazionati in piccole camere.

La facciata è divisa in due parti eguali da una svelta torre (fig. 78) a tre piani alta circa venti metri. Certa-

mente questa torre è una delle parti più belle di tutta l'intera costruzione. Esternamente si presenta in due ordini: quello inferiore, che comprende il pianterreno e il piano nobile, è più semplice e più severo del superiore che si presenta ricco di elementi e di movimento, e viene ad assumere una forma cilindrica completamente isolata dal resto dell'edificio. Internamente si accede ai piani superiori della torre, per mezzo di una scala a chiocciola (fig. 76[3]) situata dietro alla torre stessa. Questa scala ci adduce alle salette circolari dei piani superiori e servono anche di vestibolo alle camere laterali del palazzo. Notevole è la sala al primo piano; la parete cilindrica è divisa da otto colonne che sostengono una cornice circolare oltre la quale parte una volta emisferica ottimamente decorata; l'ultimo piano funge da belvedere da dove lo sguardo spazia sino ai più lontani limiti del Monferrato; salendo sino al sommo la scaletta elittica si perviene ad un balcone all'aperto (fig. 74[4]) che guarda nella valle della Stura e sul Monferrato settentrionale.

Si accede all'interno del palazzo per mezzo di portoni situati a lato della costruzione (fig. 76[5]) ai quali si giunge da un ripido viale che parte dal centro del paese.

Le spaziose ali laterali hanno funzione di padiglioni e di luogo di riparo dalle interperie (fig. 79). Uscendo dalla torre e attraversato il cortile si giunge ad un corridoio sospeso (fig. 74) che ci porta ad una scala a chiocciola e ad un primo belvedere (figg. 76[8-9]). La scala suaccennata ci porta, come s'è già detto, ai diversi ripiani dei giardini. Al piano immediatamente sotto il cortile del palazzo si esce in un corridoio sottostante il primo percorso, fiancheggiato da tre grandi archi, che ci porta ad una fonte alimentata da una grande cisterna in muratura (fig. 76[10]) situata sotto al primo cortile.

Per due brevi corridoi laterali alla scala elittica si

perviene al piano superiore di una stupenda esedra emiciclica (fig. 75) che è la parte più bella dell'intero edificio; questa si presenta in ordine dorico-romano ed è di un effetto scenografico eccezionale: interessante è qui notare la classicità pura degli elementi architettonici e la giusta misura nelle proporzioni che conferiscono all'edificio una austera e misurata solennità.

Scendendo ancora per la scala elittica si giunge al loggiato inferiore dell'esedra che probabilmente serviva di serra, e ad un cortile circolare dato dalla concavità dell'esedra e dalla convessità di un corpo cilindrico in aggetto.

Al centro di questo cortile vi è una soprapposizione di scalini circolari al centro dai quali si diparte un pozzo profondo circa dodici metri, che alimenta alcune fontane sottostanti. Dal piano di questo cortile scendendo sino al termine della scala a chiocciola, arriviamo sotto allo stesso cortile circolare nell'interno di un vasto tamburo cilindrico in cui è disposto un ingegnosissimo sistema di scalee circolari disposte attorno al pozzo (fig. 77) che ci portano ad un altro sistema di scale rette (fig. 76[12]).

Uscendo all'esterno del tamburo ci troviamo in un altro ripiano pensile (fig. 76[13]) ove si notano due torri per parte a lato della parte centrale; queste torri sono addossate alla scarpata e hanno internamente una scala a chiocciola che comunica col ripiano superiore.

L'ultimo sistema di scale è coperto da due ripiani (fig. 76[13-14]) e scende sino ad un lungo corridoio (fig. 76[17]) alle pareti del quale si notano affreschi di buona fattura, ora in gran parte distrutti e rappresentanti scene romane e sacre. Questo corridoio ci immette ad una ultima torre belvedere (fig. 76[18] e 80). Da questa si può osservare il meraviglioso insieme delle costruzioni percorse (fig. 75) e notare l'alto senso prospettico del costruttore: infatti qui uno degli effetti principali è quello della prospettiva che rende grandioso e monumentale l'edificio e in special modo l'esedra.

Scendendo la scala nell'interno della torre e per un sistema di corridoi (fig. 76[19]) si giunge sopra il bizzarro arco sotto il quale passa la strada che va al castello; questo arco sostiene una caratteristica loggia quadrifronte, costruzione di concezione ardita e fantasiosa (fig. 76[20] e 81); dall'arco si passa finalmente nella primitiva casa del Magrelli.

Voglio passare ora a trattare circa le deplorevoli condizioni in cui è caduto questo eccezionale monumento.

Alla morte di Melania Magrelli, avvenuta ai primi anni di questo secolo, il castello per volontà della defunta, passò in proprietà al vescovo di Casale, mons. Lodovico Gavotti, ma per breve tempo però. Il castello nel 1917 passò all'avvocato Bossi di Villadeati. E di qui cominciò la triste odissea del castello.

Questo passò ad altri quattro individui completamente privi di senso d'arte, che acquistarono il castello a scopo speculativo. Infatti dai primi di questi fu abbattuta buona parte del parco ed una grande quantità di superbi alberi dei giardini pensili; ora questi, caduti nel completo abbandono hanno perso la primitiva bellezza della flora; le magnifiche coltivazioni floreali sono state in gran parte sostituite da sterpi, edere e ortiche. La costruzione, pure abbandonata alle intemperie e alla noncuranza versa in condizioni disperate. Per ultimo dall'attuale proprietario, fu impiantata una cava di ghiaia sotto il ripido parco del castello: si possono facilmente immaginare le conseguenze date alla costruzione dalle violente vibrazioni di diverse mine quotidiane. Inoltre costui non pago di sfruttare il colle decise di abbattere il castello per ricuperare e commerciare il copioso materiale da costruzione ricuperato. Infatti cominciò senz'altro ad abbattere l'ala sinistra del castello (fig. 79); ma per fortunato caso troncò questo mortale lavoro.

Ora il castello giace inerte, scrostato, scoperchiato ed

in qualche punto, come le volte delle scale dei giardini, si cominciano a verificare profondi crolli, che al momento sono stati puntellati con travi, ottenendo così una dubbia e precaria sicurezza.

Ma non sarebbe di troppo, e mi auguro lo sia presto, un intervento da parte di quegli enti interessati alla buona conservazione del nostro patrimonio artistico, sì che quest'opera notevole venga riportata alla sua giusta valutazione artistica.

FRANCESCO GAMARINO.

IN MEMORIA
DELL'ING. PIETRO ANTONIO GARIAZZO

DEPUTATO DELLA R. DEPUTAZIONE SUBALPINA DI STORIA PATRIA - DIRETTORE DEL GABINETTO NUMISMATICO DEL MUSEO CIVICO DI TORINO

(31-1-1866 — † 27-7-1943)

Ci sono nella vita dei fortuiti incontri, che si risolvono poi in salde amicizie, fatte prima di simpatia, più tardi di vero affetto e di devozione. Così fu per me e per Pietro Antonio Gariazzo, quando ci incontrammo per la prima volta nel Marzo del 1930, io neo-eletto direttore del Museo Civico di Torino, lui tecnico e professionista affermato, dotto studioso, raccoglitore di fama, insigne benefattore, in una delle simpatiche, istruttive riunioni della Società piemontese di archeologia e di belle arti. Col desiderio vivo che avevo di stringere intorno al museo amici buoni e valenti collaboratori, sorse spontaneo e pronto l'invito che quel giorno rivolsi a lui per primo, di venirmi a trovare e di esaminare ed ordinare con la sua dottrina la minuscola raccolta di monete Sabaude posseduta dal Museo.

Il giorno dopo era già da me, e da quel giorno egli ebbe un suo tavolo accanto al mio, e mi fu per quattordici anni operoso, infaticabile collaboratore di tutte le ore e di tutti i giorni per la fortuna e per l'incremento del Museo Civico di Torino. L'immensa somma di lavoro e di studio che specialmente nella qualità di direttore del gabinetto numismatico egli donò al Museo, è consacrata nei nitidi, perfetti cataloghi, nei precisi e scientificamente completi schedari delle nostre raccolte numismatiche e di altre minori sezioni. La piccola raccoltina di monete del Museo infatti si era nel frattempo centuplicata, grazie alla stu-

penda collezione lasciata da Mentore Pozzi, ai mirabili doni dello stesso Gariazzo, ad importanti ed avveduti acquisti di singoli pezzi o di grossi nuclei. Questo graduale accrescersi delle raccolte del Museo, questo costituirsi a Torino di una nuova pubblica collezione numismatica di primissimo ordine per numero e per qualità di pezzi, era per Pietro Antonio Gariazzo la più grande delle soddisfazioni; e la sua gioia, se la manifestava apertamente, ancora più la si sentiva vibrare nel suo cuore, e tralucere viva e commossa dai suoi occhi. Ricordo ancora l'abbraccio che egli di slancio corse a darmi, quando da una telefonata intuì che Mentore Pozzi aveva legato le sue raccolte al Civico Museo. Da allora specialmente sentì come un dovere di dedicare tutto sè stesso all'ordinamento ed alla catalogazione del nostro gabinetto numismatico, imponendosi volontariamente e gratuitamente un lavoro continuo di tutti i giorni ed ogni giorno da mane a sera. Ma che soddisfazione, che premio non fu per lui quando nel riordinato museo di palazzo Madama, sulla soglia della torre dove avevamo rinserrato, come in un ben munito forziere, le monete e le medaglie, ebbe l'onore di ricevere e di guidare nella visita il primo Numismatico d'Italia, Sua Maestà il Re, ed ebbe dall'Augusto Sovrano la lode più calda per l'ordinamento e per la catalogazione delle raccolte e per i ben congegnati e comodi mobili ideati per la loro conservazione! E con che sorriso di gioia accolse ancora l'elogio per l'acquisto fatto di quei giorni ad un'asta straniera, di un rarissimo scudo d'oro di Carlo II di Savoia, che la stessa Maestà del Re aveva invano desiderato e cercato di avere per le sue raccolte!

Se mi abbandono in questa breve commemorazione dell'amico e del collaboratore a ricordi quasi personali, è perchè sento che anch'essi servono a delinearne la figura e la tempra d'uomo e di studioso.

Nato il 31 Gennaio 1866 da Placido Gariazzo, insigne professore di istituzioni di diritto romano alla Università

di Torino e dalla nobildonna Luisa Villa di Montpascal, il nostro Pietro Antonio, conseguita appena la laurea di ingegnere civile, con l'audacia e con l'intraprendenza proprie della salda gente biellese si era voluto con il solo suo lavoro conquistare un posto al sole, ed era emigrato per otto anni al Congo Belga a dirigere ed intraprendere grandiosi lavori di ferrovie e di edifici. Era sempre difficile fargli raccontare di sè e dei suoi lavori: due cose per altro si era lasciato sfuggire del suo soggiorno congolese: anzitutto l'altissima considerazione in cui, lui italiano, era stato sempre tenuto, e l'insistenza e le offerte perchè continuasse a restare laggiù; quindi l'umanità (e, conoscendolo, converrebbe dire la bontà) che a differenza di tanti altri europei, egli aveva sempre usato verso gli indigeni, e l'affettuoso ricambio che cotesti primitivi gli avevano dato anche nelle più selvaggie ed inospitali terre dell'interno.

Al ritorno in patria, aperto uno studio a Torino, aveva da tecnico valente quale egli era, progettato e diretto importanti costruzioni ed assunto poi anche in proprio vaste intraprese in Italia e all'estero. Si ricorreva di solito a lui per lavori di fiducia o di grande difficoltà e urgenza, che altri ingegneri o impresari esitavano o rifiutavano di assumere: lo si sapeva ligio agli impegni, amante della precisione, scrupoloso fino all'eccesso nell'eseguire, pronto a chiudere in perdita un lavoro piuttosto che mancare alla parola, ad un termine di consegna, al compimento di una clausola.

In cotesto pur intensissimo periodo di vita professionale Pietro Antonio Gariazzo trovò sempre tempo di occuparsi di arte e di storia, come volevano la sua squisita sensibilità e la sua natura di artista e di ricercatore, affinate dallo studio e dal continuo esercizio con le cose belle. Se, a suo dire, gli studi costituivano solo lo svago ed il sollievo alle quotidiane attività, di fatto erano essi stessi vero e proprio lavoro compiuto per lunghe ore nella notte

e nei giorni di riposo. Non è da stupire che all'amore per lo studio andasse in lui unita la passione del raccoglitore. Raccoglieva con intelligente discernimento, cercando di formare collezioni sistematiche e ricche, dove risaltassero e brillassero pezzi insigni per pregio o per rarità. Alla sua passione trovava sempre e dappertutto materia: ce lo dice la magnifica raccolta che adunò al Congo di armi, di utensili, di manufatti di quelle selvaggie popolazioni. Ma le raccolte del cuore egli le formò di fatto al ritorno in Europa, dedicandosi alle fini incisioni dei piccoli maestri italiani e tedeschi del '5 e '600 con particolare amore a Stefano della Bella; alle legature ricche di ornati e di fregi; ai piccoli ritratti miniati o incisi su legno; alle antiche paste vitree, ad alcune serie di francobolli.

Egli fu per altro soprattutto un numismatico, e se la collezione che aveva per prima adunato di monete imperiali romane era fra le più cospicue, e quella di monete bizantine senz'altro la più completa e pregevole che esistesse, adunata da un privato; furono di alto pregio anche la serie Sabauda e notevoli quelle dell'antico Piemonte, della Magna Grecia e della Sicilia, ed altre minori di Malta, delle oselle Veneziane, dei gettoni e delle medaglie. Certo, quel che era per lui materia di raccolta, diveniva anche obbligo di studio; e in questa volontà di severa applicazione la sua conoscenza si era trasformata per la parte numismatica in vera e propria scienza. Poco egli ha scritto e pubblicato, ma nel suo campo era davvero una autorità; ed alla sua scienza, alla sua perizia, nonchè alla sua paziente affabilità, tutti noi direttori di musei, studiosi, raccoglitori e curiosi si ricorreva per identificare, decifrare, valutare monete d'ogni paese e d'ogni tempo, per avere un giudizio, per giovarci di un consiglio.

Ma non sarà mai bene tratteggiata la figura di Pietro Antonio Gariazzo, se non si parla del suo grande cuore, della immensa bontà del suo animo, della sua munifica liberalità nel fare il bene, e di farne molto in gioia ed in

silenzio, secondo ed al di là del più ampio precetto cristiano. A Torino egli donò superbe collezioni, che gli erano costate anni ed anni di ricerche e di lavoro ed ingenti somme: così, alla sezione etnografica del museo d'antichità, la ricca raccolta di armi, di utensili e di manufatti congolesi; alla R. Galleria Sabauda lo splendido complesso di stampe e di incisioni italiane e straniere del '5 e '600; al nostro Museo Civico, che egli ebbe soprattutto caro, parecchie serie di monete di grande importanza e di altissimo valore. Primeggia fra esse la raccolta, eccezionalmente completa, delle monete bizantine che costituita già nel primo nucleo donato, di 1290 pezzi, fra cui 348 d'oro, con rarità eccelse e molti esemplari unici ed inediti, fu da lui ancora arricchita e potenziata con il dono di 229 aurei provenienti dai fondi numismatici Trivulzio. Trecentosessantaquattro monete comprende la serie delle zecche piemontesi pure da lui regalate al museo; e a dire l'uomo ed il suo grande cuore generoso, valga un piccolo episodio connesso a questa donazione. La raccolta era già al Museo, quando egli saputo di due rarissimi scudi d'oro di Messerano e di Montanaro in vendita a Roma, ne fece telegrafico acquisto ad altissimo prezzo, onde il dono risultasse più completo e più bello. Altri suoi preziosi regali al Museo furono le 640 monete degli antichi stati italici, della Magna Grecia e della Sicilia; 135 pezzi, tutti in splendida conservazione, della Grecia; parecchi importanti nuclei di medaglie, di gettoni, di tessere e di francobolli: un insieme di cose insomma che se dànno merito a chi le ha raccolte e offerte alla sua città con generosa munificenza, costituiscono un onore e una gloria per il museo che le possiede, e se ne adorna.

E valga un recente episodio a caratterizzare l'alto e delicato sentire del nostro Gariazzo. Della sua raccolta Sabauda il prezzo più eccezionalmente insigne, non posseduto da nessuna altra collezione era un carlino d'oro di venti scudi, coniato in unico esemplare nel 1684 in occa-

sione delle nozze del duca Vittorio Amedeo II con Anna d'Orleans. Conservato fino nel 1799 nei regi nummari, era stato poi venduto da Carlo Emanuele IV durante le dolorose tappe dell'esilio. Acquistato anni sono a Roma da Pietro Antonio Gariazzo, era certo la gemma più bella, il vanto più insigne, l'esemplare più prezioso delle sue raccolte, e so di collezionisti che avevano offerto ed avrebbero pagato ogni prezzo per averlo. Gariazzo volle invece che il vecchio carlino battuto da Vittorio Amedeo II ad auspicio di fausti eventi Sabaudi, rientrasse nei regi nummari, donde era uscito; e nel febbraio del 1940 in occasione della nascita di S. A. R. la Principessa Maria Gabriella, rivolse preghiera a Sua Maestà il Re di accettare in dono la preziosa moneta, la quale, come egli scrisse, nel sentimento suo voleva recare al Sovrano: « sia la sconfinata ammirazione e la profonda devozione di un appassionato raccoglitore verso Colui che gettò le salde fondamenta ed eresse l'imperituro monumento della nummologia italiana: sia l'augurale voto di felicità serena e di radiosa fortuna per S. A. R. la Principessa Maria Gabriella ». La Maestà del Re molto gradì l'omaggio ed il pensiero, e nel ricambiare il dono con rare prove della zecca di Roma, inviò una sua fotografia con dedica autografa che Gariazzo accolse con profonda commozione e gratitudine e gelosamente conservò fra le sue cose più preziose e care.

Una bontà eguale, se non forse maggiore, della generosa sollecitudine avuta verso istituti d'arte e di coltura, egli la dimostrò verso enti di beneficenza, e singole persone, a lenire miserie, a soccorrere bisognosi, a comunque spargere il bene intorno a sè. E' difficile per altro dire compiutamente di questa sua benefica attività, svolta per la gran parte in silenzio. Certo, molto egli diede al Cottolengo; moltissimo poi fece per l'Ospedale Maria Vittoria, di cui fu per lunghi decenni attivissimo ed oculato amministratore e vice-presidente. Tutti i lavori per accre-

scere o ingrandire i locali, e migliorare le attrezzature ospedaliere lo hanno avuto attento progettista, caldo patrocinatore e munifico contributore. Ancora di questi mesi, già gravemente infermo, ma con la mente ed il cuore fissi tuttavia al suo ospedale, ne sovveniva ai bisogni con una veramente munifica oblazione, e disponeva nel testamento di un altro cospicuo legato a favore.

Ma di coloro che furono vicini a Pietro Antonio Gariazzo, chi non ebbe prove del grande cuore di lui, che non solo aveva gioia del bene compiuto, ma era grato a quanti gli davano anche modo di esercitarlo? Lungo sarebbe il ricordo anche di quel poco che si sa: così, la sua fiorente azienda ed il suo studio trasmessi in dono ai suoi impiegati; la casetta costruita al famiglio; la campana, l'arredo, il terreno del sacrato offerti alla chiesa; la scelta serie di monete data al collezionista principiante; il quadro acquistato al pittore bisognoso; la macchina o l'utensile novità per la suora di cucina dell'ospedale, e via via: piccola raccolta dei suoi quotidiani atti di bene, per i quali soltanto egli pensava di non aver male spesa la sua giornata.

Con la scomparsa di Pietro Antonio Gariazzo si è ancora più assottigliato il piccolo sodalizio che fra amici del Civico Museo avevamo formato per servire l'arte e la storia del nostro Piemonte e della diletta Torino, assumendo ad insegna l'operosa formica ed il motto « Vagor et colligo ». Ci ritrovavamo ogni mercoledì a parlare dei nostri studi, a dirci le novità, a discutere di un oggetto, di un monumento e di una questione, ad aiutarci nelle ricerche, a confidarci i propositi di lavoro. Della bella schiera, unita in fraternità di opera e di intenti, già se ne sono andati per sempre Giuseppe Garrone, Cesare Bertea, Carlo Nigra, ed oggi il prediletto Pietro Antonio Gariazzo; e pare a noi, pochi superstiti, che con loro sia andata parte di noi stessi e del mondo che era a loro e a noi tanto caro.

E se il cuore si vela di melanconia e di rimpianto nello scandire il nome di questi Uomini di alto intelletto, di sicura scienza, di pure e nobili intenzioni; buoni piemontesi di salda tempra e di infaticabile attività, e con tutto ciò di esemplare modestia, che nel culto della patria, e nell'amore e nello studio della propria terra e della loro città trovavano esca e ragione di vita, c'è da augurare che la fiamma di passione da essi così nobilmente alimentata, che la tradizione di studio da essi così degnamente mantenuta, siano continuate dalle generazioni, che crescono oggi alla vita, ad onorare la storia e l'arte del Piemonte e della nostra martoriata Torino.

VITTORIO VIALE

NOTIZIE

Le opere d'arte piemontesi e le incursioni nemiche *

Fin dall'estate del 1940 le opere d'arte o d'interesse artistico del Piemonte furono vittime delle incursioni nemiche; ma le perdite più gravi si verificarono in palazzi e chiese di Torino durante i mesi di novembre e dicembre 1942.

Oltre che per le bombe, gli edifici più antichi, specialmente i palazzi, patirono per gli spezzoni incendiari, causa la grande quantità di legname stagionato nelle travature dei tetti, nei pavimenti, spesso incerati, e nei solai antichi sopra volte di piccolo spessore: così che si nota in quasi tutti gli edifici lo stesso spettacolo di locali sfondati per l'altezza di due o tre piani. Chi percorre Torino, ora, non può non accorgersi che molti bei fabbricati portano tracce di incendio, o hanno finestre aperte sul cielo. In alcuni casi il danno è anche più grave.

Va ricordata, a onore degli abitanti torinesi, la loro energica opera, che, spesso prestata sotto al bombardamento, salvò in molti casi sia fabbricati, sia valori mobili da distruzioni anche maggiori.

In rapida corsa attraverso la città, farò notare quelle opere di interesse artistico che furono maggiormente straziate, trascurando le innumerevoli in cui il danno è limitato alla perdita di vetri o di intelaiature, le molte con lesioni di poca entità (come ad es., il palazzo Madama, la chiesa di S. Croce, ecc.), o con lesioni in parti senza valore artistico (ad es., alla specola sul palazzo dell'Accademia delle scienze).

Partendo da piazza Castello, il primo monumento vittima delle incursioni lo si trova in via Po ed è il palazzo della R. Università (incursione 8-9 dicembre), dove bruciarono le sale della biblioteca e la biblioteca stessa; inoltre due aule della facoltà di legge e i locali soprastanti. Il pittoresco scalone sull'angolo di via Guasco e via Giuseppe Verdi rimase privo della volta.

Procedendo per via Po, si vede che la dignitosa regolarità della strada è interrotta dalla caduta d'una larga porzione dei piani più alti nell'isolato 32-40 (inc. 9-10 dic.: bomba); ed entrando sotto il porticato davanti al n. 34, si vede anche che la volta è ampiamente bucata in modo da potersi scorgere i piani superiori fino al tetto. Dall'altezza delle soffitte al n. 40, si constata la demolizione di gran parte di questo palazzo fra cortile e via Po verso l'angolo di via S. Massimo.

L'isolato di fronte ebbe, per conseguenza, oltre ai tetti sconvolti, il cornicione sbocconcellato e la facciata scortecciata.

Il rione fra via Po e via dei Mille fu terribilmente provato. Infatti, nel palazzo dell'Accademia Albertina (inc. 8-9 dic.: spez-

* E' questo un primo e molto sommario elenco delle gravi ferite inferte a Torino e al suo patrimonio artistico dal nemico. Altre dolorose mutilazioni ed irreparabili perdite ha avuto la città nelle incursioni dell'agosto, quando questo fascicolo era già in stampa. Se non sarà fatto prima da altri, contiamo di ritornare sull'argomento, dando anche un'ampia documentazione fotografica dei danni e delle perdite subite.

V. V.

zoni), il salone, altissimo, mette in mostra l'armatura in ferro della volta, la sala delle adunanze è bruciata, rimanendo per di più senza il suo mobilio neoclassico, e i locali della segreteria sono pure bruciati per la profondità di due piani.

Dall'alto di una terrazza dell'Accademia, la Rotonda della scuola « Vincenzo Troja » appare vuota e senza tetto.

In piazza Carlo Emanuele, il palazzo juvarriano Roero di Guarene, ora degli eredi marchesi d'Ormea (inc. 20 nov.: spezzoni e contraccolpo bomba) ha le soffitte distrutte e alcune sale danneggiate.

In via Bogino, nel palazzo ex-Panzarasa già S. Giorgio (inc. 8-9 dic.) disastro di volte e appartamenti, distruzione di decorazioni, di affreschi del Galliari e di mobilio settecentesco. Nel salone, l'oro zecchino della doratura svanì al fuoco, lasciando le lesene annerite da cui si staccano gli stucchi polverizzati.

In via S. Francesco da Paola, il palazzo della Gondrand già Costa della Trinità (inc. 9-10 dic.: spezzoni), ha la trabeazione affumicata e le finestre aperte sull'azzurro per l'incendio di alcune sale dell'ultimo piano, dove non restano che poche tracce dei fini stucchi. Suppellettile distrutta.

In via Mario Gioda, nel palazzo delle Corporazioni (inc. 8-9 dic.: bombe) caddero: il frontone e la parte superiore della facciata nella zona centrale trascinando nella rovina i piani superiori, crollarono le colonne e il doppio loggiato nello scenografico cortile. Il salone più importante, decorato di figure e gustosi ornati di stucco, è a cielo scoperto per il disgregamento della volta.

Vicino al suddetto, il palazzo della R. Scuola di Ingegneria (inc. 8-9 dic.: bombe e spezzoni), dove grosse travature in ferro della parte moderna si torsero e si incurvarono come pasta da pane, è inservibile, e andarono perdute collezioni inestimabili di minerali e di strumenti. Nel porticato dell'ex-convento, causa il peso delle macerie, una volta e le macerie attraversarono il pavimento sottostante, e finirono in cantina.

Sempre in via M. Gioda, nell'antico Ospedale S. Giovanni (inc. 8-9 dic.), nella parte seicentesca, dove, al centro di una lunga e larga corsia, è collocato un altare, rovinò la volta; e furono intaccate in parte le travature antiche in questa e in altre sale. L'ala aggiunta agli inizi del sec. XIX subì pure un incendio.

Ai giardini Cavour, nel monumento a Eusebio Bava (inc. 8-9 dic.: contraccolpo bombe), il generale, in piedi, fu decapitato di netto, con effetto grottesco, e mutilato di una gamba; il basamento, sbrecciato.

Ancora, verso il Po, troviamo la chiesa di S. Michele o della Maternità (inc. 29-30 nov.: bomba), colla sacrestia a stucchi, quasi del tutto abbattuta, e l'interno della chiesa a soqquadro; qualche lesione alla cupola.

E risalendo via Cavour, ecco il palazzo della marchesa ved. di Rorà già Piossasco di Rivalta (inc. 8-9 dic.), il quale, causa incendio, restò privato degli appartamenti all'ultimo piano, di pregevoli affreschi, e di suppellettile settecentesca. Volta su un piccolo locale di passaggio sfondata.

Puntando verso corso Vittorio Emanuele II si raggiunge l'antico Arsenale (inc. 9-10 dic.), che riportò la rovina della volta in

una sala e altri danni minori. Il bel cortile e l'esterno massiccio sono salvi.

Ritornando verso il centro, in piazza S. Carlo vari palazzi restarono vittime sia di bombe che di spezzoni; citerò i tre palazzi più disgraziati (inc. 20 nov.):

Palazzo dell'Accademia Filarmonica: consumate nell'incendio, dal tetto al piano nobile, le salette verso piazza S. Carlo, e le tre sale retrostanti, tra cui il salone con la volta dipinta da Bernardino Galliari andata tutta distrutta; si deplora pure la scomparsa di preziose decorazioni di legno, di stucco e di specchi.

Palazzo Villa di Villastellone ora Avogadro di Collobiano e palazzo Turinetti di Pertengo ora Renaud di Falicon: sprofondati gli appartamenti d'angolo, dal tetto al piano nobile come nel caso precedente, con distruzione anche più completa, se possibile, dell'arredamento. Ciò che ha determinato molto danno è il fatto che parecchie delle pareti interne poggiano su travi di legno le quali, bruciando, hanno ceduto.

Ora la maestosa piazza fa pensare a una decorazione teatrale di quinte belle, ma in cattivo stato.

Procedendo lungo via S. Teresa, ferma l'attenzione il palazzo Cavalchini Garofoli (inc. 9-10 dic.: bomba), che fu scantonato della stanza all'angolo sinistro della facciata, a cominciare dal cornicione fino al pianterreno.

Nella vicina via Stampatori, l'unico palazzo del Rinascimento che vantasse Torino, il palazzo Balbo Bertone di Sambuy (inc. 20 nov.: bomba e spezzoni) soffrì lo sprofondamento dei locali presso il passaggio fra il cortile d'ingresso e il secondo cortile, e lo squarcio della volta a crociera di detto passaggio; poi l'incendio devastò la manica di fabbricato fra i due cortili, e parte degli appartamenti verso il cortile d'ingresso, divorando mobilio antico e dipinti.

In via S. Maria il palazzo Rasini di Mortigliengo (inc. 20 nov.: contraccolpo bomba) ebbe i battenti del suo portone fatti a pezzi.

L'adiacente vicolo S. Maria, col suo particolare andamento curvo che risale al secolo XVII, è devastato (inc. 20 nov.: bomba).

La chiesa di S. Maria di Piazza risentì il colpo nelle stanze aggiunte presso il campanile, del tutto sconquassate, e nella sinuosa cupola, lesionata in diversi punti e col lanternino leggermente spostato.

Proseguendo per via Botero, si osserva al n. 3 un palazzo svuotato completamente, ma la cui facciata, colle sue finestre sormontate da mascheroni, e il suo portone colle cariatidi, è salva, per miracolo (inc. 8-9 dic.: bomba e spezzoni).

La chiesa dei S. Martiri (id.: contraccolpo bombe) fu ancora più fortunata: il danno si limita alla rottura di una porta verso via Botero, e a quella di due porte nella splendida sacrestia, ricomponibili perchè ci sono quasi tutti gli elementi.

In via Garibaldi 53 il portone scolpito fu più gravemente danneggiato perchè ci rimise la lunetta e dei pannelli.

Ritornando sui nostri passi e percorrendo via Consolata, si osserva trovarsi in caso simile il palazzo già Martini di Cigala, ideato e costruito da Filippo Juvarra (inc. 8-9 dic.: contraccolpo bomba), che ha fra l'altro, il suo portone spaccato.

Il palazzo di fronte o Ritiro delle Orfane (inc. 8-9 dic.: bombe)

fu quello che ricevette i colpi in pieno, ed ora è mancante di tutta l'ala verso via S. Domenico, del corrispondente pezzo di facciata, ed è una desolazione nei tre quarti rimanenti.

Tornando in via Garibaldi il bellissimo palazzo di via Garibaldi 23, ha i piani superiori demoliti, compresa la loro parete di facciata (inc. 8-9 dic.).

Poco distante da esso, il palazzo Comunale (inc. 8-9 dic.: spezzoni). Il crollo di una casa sulla piazza sgangherò tutte le intelaiature da quel lato e incipriò di rossiccio la facciata. Per la su indicata incursione, si sviluppò incendio negli uffici all'ultimo piano sull'ala destra del cortile con effetti visibili dal cortile stesso.

Casa in piazza del Municipio (inc. 29-30 nov.: bomba). Si tratta della casa sull'angolo destro dove si iniziano i portici di via Palazzo di Città e riprodotta in stampe e quadri del sec. XVII: crollo completo.

In quel rione, poco oltre, si arriva al Largo IV Marzo, con una casa, delle poche medioevali di Torino (inc. 9-10 dic.: bomba). La bomba aprì una vasta breccia fra il cortile e la casa adiacente. La caduta dei piani di soprastruttura mise in evidenza una torre antica in buono stato che la Sopraintendenza ai monumenti fece rilevare, e che purtroppo fu abbattuta nello sgomberare le macerie.

Le chiese colpite sono per lo più sparse per la città nuova o alla periferia.

S. Gioacchino in corso G. Cesare (bomba: inc. 8-9 dic.). Singolare effetto di tutte le volte della campata destra bucate; la sua parete destra, affrescata da Gamba, Gaidano, Morgari, Pollonera, alquanto guasta; facciata con scrostamenti e statue smozzicate.

S. Cuore di Maria in piazza Donatello (inc. 29-30 nov.: contraccolpo bombe). Fianco sinistro sventrato in molti punti e scrostamenti gravi a volte e pareti.

Chiesa della Madonna di Campagna (inc. 8-9 dic.: bombe). Ridotta a una distesa di mattoni e calcinacci, su cui emerge come un dito il campanile intatto. Il convento è in pessimo stato.

Restano da ricordare due ville, pure alla periferia della città:

La villa Amoretti in corso Orbassano (inc. 8-9 dic.: bomba). La bomba cadde sull'arancera, e la villa riportò danni alla muratura.

La Villa della Regina in collina (inc. 20 nov.: spezzoni). Nel fabbricato detto «Villa», demolizione dei locali agli ultimi piani. Nel fabbricato detto «Palazzo Chiablese» la cappella restò a cielo scoperto ed ebbe bruciata la cantoria di legno scolpito colle cifre di Vittorio Amedeo e la pala d'altare del pittore Seyter.

Fuori Torino, furono colpiti i seguenti due edifici:

Vinovo. Municipio (inc. settembre 1941: bomba). Patì la parte verso la piazza, soprattutto la facciata, e l'atrio, non molto grande, ma grazioso.

Rivoli. Castello (inc. 4-5 febbraio 1943: spezzoni). Bruciati gli appartamenti all'ultimo piano e i sottotetti, e, dal fuoco e dall'acqua, guastati i soffitti dei saloni dipinti sottostanti.

La incursione nella notte sul 13 luglio 1943 ha battuto molto la parte antica di Torino ed ha provocato disastri particolarmente gravi nel patrimonio artistico cittadino. Enumeriamo:

1) Il palazzo Chiablese facente parte del gruppo degli edifici

reali presso piazza Castello, è stato colpito da spezzoni incendiari che hanno provocato vasti incendi dal tetto al piano nobile, estesisi subito nelle sale più importanti dell'ala prospiciente la piazzetta reale; fra le altre preziose decorazioni scomparse va ricordato il « salotto di Parigi », in cui pannelli dipinti di carattere orientale erano incorniciati da squisite sagome dorate in stile cinese.

2) Il palazzo reale (spezzoni incendiari) è stato assai più fortunato, avendo solo patito scrostamenti delle pitture e delle decorazioni nella galleria del Beaumont e nelle sale dell'Armeria Reale e lacerazione di alcuni dipinti nelle sale vicine alla galleria.

3) Le vecchie scuderie dei Duchi di Genova furono in parte distrutte e intorno ad esse fu stroncato un bel gruppo di tigli.

4) La R. Accademia Militare (bombe dirompenti e spezzoni incendiari) è in grave stato perchè è stata abbattuta metà dell'ala orientale in fondo al cortile e parte dell'ala di mezzogiorno con i loro bei porticati. In questa ala, quanto resta è molto in cattivo stato colle colonne ridotte a dei sottili fusti rosicchiati o anche spostate dal loro asse. Naturalmente le stanze sopra i porticati sono scomparse. L'ala sinistra del cortile, che fa parte dell'archivio di Stato e che colle sue alte lesene è di tutta diversa architettura, ha avuto i serramenti divelti e l'interno sconvolto.

5) Il palazzo Madama (spostamenti d'aria di bombe dirompenti) è stato anche duramente danneggiato essendo stati sbriciolati in più punti elementi decorativi della facciata marmorea del Juvarra, e divelti o danneggiati i serramenti, specialmente della facciata, dove i grandi finestroni con i loro antichi vetri formavano un così bel motivo architettonico. Anche le porte e le finestre interne, che non erano state tolte e ricoverate furono spezzate e ridotte in frantumi. Si sono verificati degli scrostamenti nelle sale, ma di non grave entità.

6) L'isolato di piazza Castello (bombe dirompenti). Nell'angolo verso via Pietro Micca è crollato in parte; e nell'angolo verso via Palazzo di Città è bruciato e svuotato nell'interno.

7) La Regia Università (spezzoni incendiari). Già crudelmente colpita nelle precedenti incursioni, ha avuto il crollo delle volte nello scalone verso via Virginio, e consumate dall'incendio le aule fino al tetto; l'esterno verso via Po non ha invece riportato danni visibili.

8) In via Po (bombe dirompenti). E' caduto completamente l'angolo dell'isolato presso via delle Rosine (n. 44) e poichè sono anche crollate le case retrostanti il disastro è imponente. E' pure rovinato l'angolo dell'isolato vicino (n. 42) e danneggiato l'isolato di fronte e la nuova chiesa dell'Annunziata.

9) L'Accademia Albertina (spezzoni). Ha avuto un altro incendio, ancora più grave del primo e sono state consumate le aule di incisione e di pittura. La biblioteca fu salva perchè asportata in tempo.

Tornando verso il centro si deplorano danni al:

10) Palazzo del Seminario (bomba dirompente). Crollato parte dell'edificio sull'angolo di via Porta Palatina e di via Cappel Verde, in una vasta rovina della località, che ha guastato pure la facciata della:

11) Chiesa dello Spirito Santo dove la porta è spezzata e sono cadute le mensole e i pannelli sottostanti alla cantoria scolpita.

12) Chiesa del Corpus Domini. Una grossa bomba entrata dalla cappella mediana sinistra ha bucato le volte in due punti e rotto l'altare, precipitando davanti alla mensa del medesimo, senza esplodere, evitando così la rovina completa di una delle più antiche notevoli opere architettoniche della nostra città. Il coretto a destra dell'altare maggiore è squarciato, il balcone di marmo frantumato.

13) Casa medioevale di via Porta Palatina n. 13 detta Albergo della Corona Grossa (spezzone). E' svuotata internamente e sono crollati parte dei muri.

14) Casa Tavella di via S. Agostino (bombe in vicinanza). A soqquadro. Vi si nota ancora il cortile con le arcature di una duplice loggia, e nelle stanze si trovano soffitti a travature scolpite del XV e XVI secolo.

15) Palazzo di via Garibaldi 9 (bomba dirompente). Crollato in parte e bruciato.

16) Palazzo comunale (bombe dirompenti e spezzoni incendiari). Rovinata la parte verso via Bellezia, distrutti molti dei piani superiori.

17) Piazza S. Carlo. Ha veduto quasi la sua fine nella tragica notte. Le facciate crivellate non nascondono più che appartamenti crollati. I quattro angoli dei due grandi isolati antichi hanno subìto gravissimi incendi, e visitando adesso quello che furono le belle sale di Palazzo Giriodi di Monastero, non si fa che deplorare la scomparsa di tante delicate decorazioni di stucco, di tutti gli stili, dal '700 al neoclassico, irreparabilmente perdute. Pure il Caffè S. Carlo ha avuto una grave scossa, con danni alle sale neoclassiche e al curioso salotto pseudo-cinese.

18) Le case adiacenti ai due grandi isolati, alcune ancora antiche, sono deplorevolmente guaste.

19) Palazzo Lascaris, in via Alfieri 15 (spezzoni incendiari). Già sede dei sindacati professionisti ed artisti, ha la loggia danneggiata e varie sale antiche senza soffitto e senza volte. L'entità dei danni si osserva bene dalle soffitte della casa di fronte, dove si vede che pure l'ultimo piano del palazzo ha riportato rotture esterne. Il portone ha la balconata infranta.

Uno dei disastri più rilevanti si è avuto nella zona della:

20) Chiesa di Santa Teresa (bomba dirompente). La chiesa stessa ha la facciata rovinata. Crollata la colonna sinistra dell'ordine superiore con pericolo della trabeazione; crollata la statua di sinistra, rotto lo stemma del cardinale Roero. Pure rotta è la volta sull'organo e pericolante. L'organo sconquassato. Uno dei pesanti vasi a fiamma che decorano il timpano è caduto attraverso il lanternino nella prima cappella di sinistra sfondando la mensa dell'altare e rovinando il corpo del Martire che vi era conservato. Riportarono fessure la volta della cappella adiacente, e la volta della sala centrale della chiesa. Il pulpito ebbe divelti i puttini, e i confessionali perdettero parte delle scolture; le porte della grande cappella di S. Giuseppe presso l'altare maggiore, intarsiate del Piffetti, sono rotte.

21) Palazzo Compans di Brichanteau (effetto di bombe vicine) ideato e costrutto dal Iuvarra, ha il portone rotto, la facciata crivellata, i rivestimenti delle sale neoclassiche dell'interno sconvolti e rovinati.

22) Nuovi gravi danni riportò l'Arsenale antico, dove il solenne cortile è stato questa volta colpito e rovinato.

23) Palazzo Della Valle. E' stato pure abbastanza danneggiato.

24) Chiesa della Maternità (spezzoni). Incendiata sui tetti, colla volta affumicata.

25) Chiesa di S. Gioacchino (spezzoni). Sparito il tetto ed il soffitto a cassettoni; le colonne che reggono le navate scrostate profondamente.

26) La Chiesa del S. Cuore è ormai completamente distrutta.

27) La Villa della Regina. Nuovamente più gravemente colpita, ha le pitture di varie sale, tra cui il salone centrale, guasti in modo gravissimo, alcune delle volte sfondate sulle sale più pregevoli, e devastato il parco e le costruzioni ornamentali del parco stesso.

Danni minori hanno riportato:

28) Palazzo Accademia delle Scienze, Palazzo Carignano, la Chiesa di S. Rocco, la Chiesa di S. Massimo, la Chiesa dei Ss. Martiri, ecc.

L'elenco non può ritenersi completo, poichè sono ancora in corso gli accertamenti di altri danni minori e delle opere d'arte contenute nei palazzi e nelle chiese elencate.

LAURA TAMAGNO

Ritrovamenti archeologici a Vercelli.

La costruzione a notevole profondità di ricoveri antiaerei in vari rioni di Vercelli ha portato nell'aprile-maggio 1943 a qualche scoperta archeologica. Nessuna di esse è di grande importanza; ma è bene che ne rimanga il ricordo per la auspicata futura carta archeologica della città.

Le scoperte più notevoli si ebbero in piazza Cavour, che anche in età romana doveva costituire il centro della città. Lo scavo, condotto a trincea lungo buona parte del lato orientale della piazza, ad una decina di metri dal limite delle case, arrivò fino al livello della terra vergine alla profondità di poco più di quattro metri. Sopra la terra vergine, rispettivamente a metri 9,50 e 13,50 dalla testata nord del trincerone, si rinvennero due muri di buona età romana, spessi 0,90 e composti di un impasto durissimo di ciotoli annegati in calce, procedenti paralleli fra loro da est a ovest. A metà, il trincerone faceva un risvolto. Ora, a circa m. 4,50 dalla testata settentrionale di cotesto risvolto, si trovò alla stessa profondità dei precedenti, un terzo muro fatto di ciottoli annegati nel cemento con direzione da est a ovest, e delimitante un ambiente, come stava a provare il pavimento (fig. 82) che formato di piastrelle esagonali di cotto rosso-scuro con un quadratino bianco al centro, legate ad altre più piccole romboidali bianche, occupava tutto lo spazio fra la testata del risvolto ed il muro stesso per una superficie di almeno 4,5 metri quadrati. A protezione dell'umidità del suolo, il pavimento era disteso su una spessa fondazione di calce e coccio pesto, tanto usata dai romani nelle nostre regioni. Un quarto muro identico ai precedenti fu rinvenuto a metà circa del tratto meridionale del trincerone (fig. 83). Data l'urgenza e le caratteristiche dei lavori non fu possibile allargare lo scavo,

e fare più ampi rilievi sull'andamento e sulla natura dei quattro muri, e determinare se si riferivano o no ad un unico edificio.

Singolare è la scoperta fatta a metri 3 e a metri 5,80 dalla testata nord dello scavo, e a circa m. 3,50 di profondità, di due scheletri umani, deposti, a quanto mi si riferì, sulla nuda terra, senza traccia di tomba e della benchè minima suppellettile funeraria. Irregolare e non ben definibile la stratificazione superiore, già più volte forse sconvolta da lavori. Nel tratto mediano della trincea, per una lunghezza di sei metri, si scoprì alla profondità di m. 2,50 la faccia di un muro con direzione nord-sud, fatto di ciotoli e di pezzi di mattoni, di evidente età medioevale tarda. Non risulta che nello scavo siano stati rinvenuti degli oggetti. Mi si riferì invero di una lucerna in terracotta, del tipo romano tardo, ma l'oggetto fu sottratto poco dopo la scoperta.

Un altro ritrovamento interessante per la antica topografia locale è avvenuto nello scavo sulla piazzetta dell'Arcivescovato. Qui, proprio alla testata ovest dell'escavazione, a poco meno di due metri di profondità, in un terreno quasi completamente vergine, si rinvenne infatti una tomba ad incinerazione chiusa: in basso, da un pavimento di grossi tavelloni a due ordini sovrapposti sul quale posava intatta un'olla cineraria di terracotta; ai lati, da mattoni sesquipedali di ottima fattura formanti un quadrato di buon muro; e sopra, da un grossissimo triangolo di pietra squadrata, che non si è però potuta totalmente scoprire e rilevare nelle precise dimensioni. La tomba era sicuramente intatta, ma nell'olla, causa forse il dilavamento secolare, non si rinvennero avanzi dell'antica sepoltura. Il terreno, tutt'intorno piuttosto grasso e nerastro, dava per altro la prova del rogo che aveva incenerito il cadavere. Dato l'ottimo materiale e la perfezione della costruzione, ritengo trattarsi di una tomba piuttosto antica, forse del I secolo d. Cr. Verso levante ho notato alla stessa profondità circa, traccie di altri muretti eguali a quello ora descritto, e sono convinto che si trattava di altre tombe consimili. Se così fosse, si sarebbe localizzata una nuova necropoli romana dei primi tempi imperiali; o meglio, verrebbero delimitati meglio l'estensione territoriale ed i limiti di tempo di quella grande necropoli dell'antica Vercellae, che era stata scoperta già nel 1570, e di cui altre parti vennero in luce nel 1712 durante gli scavi per la costruzione del nuovo duomo.

V. VIALE

Il riordinamento del Museo Civico di Asti.

Il 25 gennaio 1943-XXI il Ministro dell'Educazione Nazionale inaugurava nel palazzo Grimaldi di Bellino le prime sale del rinnovato Museo civico di Asti. Si deve alla Cassa di risparmio di Asti e al suo presidente ing. Natale Ballario, già tanto benemeriti per molte e molte altre importanti intraprese artistiche e culturali astigiane, se si è potuto realizzare questa nuova opera, che era nei voti e nel sentimento della cittadinanza, fiera e lieta di conservare in un museo i resti e i documenti della sua storia, e le testimonianze dell'arte antica e moderna. Per l'attuazione del piano, a cui ha cooperato anche il direttore dei musei civici di

Torino, dott. Vittorio Viale, la Cassa di risparmio, non solo ha messo a disposizione tutto il primo piano ed alcune stanze del pianterreno del palazzo di Bellino, uno dei meglio conservati e più sontuosi dell'Asti barocca, ricco di affreschi dell'Aliberti, di fini e delicati stucchi, e di magnifiche decorazioni in legno scolpito e dorato; ma ha poi anche provveduto, in unione al Municipio, alla sistemazione in quindici sale di una prima parte delle raccolte artistiche, e precisamente: dei mirabili codici miniati dell'antico Comune, della stupenda e preziosa collezione di monete Rasero; di antiche pitture, fra cui notevoli le quattro ante d'organo di scuola Macriniana donate di recente dal marchese Giovanni Visconti-Venosta, delle miniature del Ramelli, del numeroso complesso dei dipinti di artisti piemontesi e soprattutto astigiani dell'800 e del nostro tempo (Pittatore, Nogaro, Arri, Delleani, Grosso, Musso, Borello, Laretto, Maggi, Manzone, Caffassi, Terzolo ecc.). Costituisce tuttavia questo, un primo passo soltanto, perchè il Museo, dovendo nell'intenzione dei suoi patroni ed ordinatori presentare a grandi linee tutta la storia di Asti, vedrà ancora esposte in altre sale i numerosi ritrovamenti di Hasta Romana, gli importanti monumenti del Comune medioevale, le stupende stoffe Orleanesi, i velluti di S. Secondo, ecc. ecc.

Si è ricordata sopra la raccolta di monete dell'antico Piemonte, Sabaude e Sarde che il direttore del museo Mario Rasero ha riunito con decenni e decenni di ricerche e di studio senza badare e a spese e a sacrifici, e che è stata ora depositata da lui al museo con la dichiarata intenzione di destinarla definitivamente un giorno alla sua Città. L'atto che è di una esemplare e generosa liberalità, merita tanto maggior risalto in quanto la raccolta ricca di duemila e più monete, comprende una numero considerevole di pezzi unici o estremamente rari; e per le zecche di Asti e dell'Astigiano è forse con le sue molte e molte varietà, la più cospicua e completa che esista.

Un Museo adunque che nasce, ma già ricco, e che certo diverrà uno fra i più importanti e meglio sistemati musei provinciali piemontesi, se continuerà ad avere intorno a sè, come adesso, il vigile concorde interessamento degli enti locali e di tutti gli astigiani.

V. V.

RECENSIONI

PIETRO TORRIONE E FEDERICO DI VIGLIANO. — *La rocca di Zumaglia nel sistema dei castelli Biellesi* con introduzione di Emanuele Sella della R. Accademia d'Italia - Biella, Sateb, 1942-XX, in-folio, pp. LXXIV, 309, L. 400.

Sul poggio di Zumaglia, magnifica balconata a pochi chilometri da Biella aperta sull'ubertosa pianura, non c'erano alcuni anni fa che pochi ruderi coperti da sterpaglia di quello che fu fasto di tempi passati e seppe anche le ignominie di oppressioni senza numero e senza nome. Ma ora grazie al conte Vittorio Buratti della Malpenga la zona ha assunto un volto nuovo: nugoli di operai hanno dissodato il terreno e ridato vigorìa alle zolle, iniziando lussureggiante vegetazione con pampini e fiori e allacciando località con viali e nodi stradali.

Questo complesso di cose non era destinato, però, nella mente del conte Buratti, che a far da contorno alla ricostruzione del castello sulla vetta come doveva presentarsi nel lontano Medio Evo, non certo colle caratteristiche strategiche del tempo, secondo l'affresco del sec. XVI della cappella della Crucifissione nella basilica di S. Sebastiano, ma con criterio di valorizzazione turistica. Ed il moderno turrito maniero si presenta di nuovo alto sul colle, e parla anche di lontano a chi dalla pianura lancia lo sguardo sulle Prealpi Biellesi.

Ma anche qui il lavoro compiuto pareva ancora monco se non avesse avuto l'illustrazione storica e artistica di una pubblicazione di valore. Ecco quindi che dallo stesso conte Buratti è stata curata la presente edizione, magnifica per ricchezza di illustrazioni (12 tavole a colori e 67 visioni paginali in nero fuori testo) e dotata di tavole cronologiche e carte geografiche, cui aggiunge lustro l'accurato lavoro tipografico in caratteri veneziani in rosso e nero.

Il volume contiene due erudite monografie storiche alle quali fa da introduzione un pregevole studio dell'accademico Emanuele Sella. Veramente il volume avrebbe dovuto avere una orientazione diversa, perchè lo studio del Prof. Sella era destinato a costituire centro dell'opera, naturalmente fatto più ampio e con intonazione più variata. L'assunto storico che si era addossato il Sella, interrotto per la guerra, come egli stesso afferma, in difetto di sussidi bibliografici, non potè essere portato a compimento ed ha lasciato il campo alla monografia del Di Vigliano che ha dato il titolo al volume.

Ma il Sella ha fatto buon viso a cattivo gioco e lo studioso non ne viene a scapitare, perchè, intonato anche al titolo, ne è venuto fuori un gioiello di erudizione toponomastica e archeologica ispirata appunto alla funzione che il castello di Zumaglia e la sua roccaforte hanno avuto nei secoli nel sistema delle altre rocche Biellesi.

Il Di Vigliano ha studiato il castello nella sua funzione storica, specialmente per la parte che ebbe attinenza alla vita della famiglia degli Avogadro, a cui egli appartiene, nei suoi vari rami. E qui è giusto dare allo studioso autore della preziosa monografia la meritata lode, perchè, pur in mezzo alle complesse occupazioni e

preoccupazioni che gli dà l'altissima carica di fiducia che egli tiene presso S. M. il Re d'Italia, trova modo e tempo di darsi a studi severi e profondi di storia.

Il merito principale di questo lavoro è quello di aver lumeggiato e precisato il funzionamento del Consortile degli Avogadro nella vita dei vari castelli ad essi soggetti. L'organizzazione gentilizia detta Consortile evitava lo smembramento del patrimonio avito e costituiva una forza per le torri ed i castelli posseduti in comune. Esso era soggetto a regole tassativamente fissate: ogni consorte aveva diritto di voto per la nomina degli anziani i quali poi eleggevano un chiavaro o custode delle chiavi del castello. Il complesso di anziani e chiavari a sua volta costituiva nel proprio seno un triumvirato di reggenti con autorità e potere su tutti.

Il Consortile era una forza. Talmente forza, che aveva diritto di giudicare non solo i vassalli dipendenti, ma anche i propri membri. Questo degli Avogadro poi ebbe tale forza che arrivò a pretendere che i propri castelli e caseforti divenissero anche luoghi di asilo e più volte il Consortile respinse esecutori di giustizia. Degno di considerazione è anche il fatto che questo Consortile è stato conservato da statuti e patti di famiglia, che tuttora si conservano nella stesura originale. Il funzionamento dei Consorzi nobiliari, specialmente nei riguardi del Comune nell'alta e media Italia, ha formato anche oggetto di recenti studi da parte di Franco Nicolai in un'opera stampata a Bologna.

Il lavoro di Federico di Vigliano si arricchisce in questo volume di un centinaio di tavole cronologiche relative ai castelli posseduti dagli Avogadro. Le relazioni del Consortile coi Visconti di Milano dapprima e poi con Casa Savoia vengono lumeggiati nella giusta luce e così anche per questo lato il castello di Zumaglia viene ad assumere particolare importanza.

Pure nel sistema dei castelli Biellesi, come ho detto, prende consistenza il lavoro storico di Emanuele Sella, in quanto la località di Zumaglia non è da lui studiata avulsa dal resto e come parte a sè, ma incastonata in una disanima ampia e diffusa. Tutto il complesso di vita che fa capo a Zumaglia e da essa si diffonde vi è ampiamente studiato, dai nomi delle varie località, al sistema stradale, al pedaggio, al servizio di difesa anche in relazione religiosa coll'acropoli di Oropa. L'affinità di nomi e di vita, anche nei tempi remoti e persino nella preistoria, è messa qui in risalto con acute osservazioni storiche tra il Biellese ed il Pavese e persino con la Liguria.

In mezzo a questi due accurati lavori di ricostruzione storica che, da un solo punto di partenza e con unico filo logico, si diffondono in campi diversi, s'afferma solidamente lo studio profondo e preciso del Torrione. E' ammirevole in questo giovane la profonda indagine storica e l'ampia erudizione. Pietro Torrione s'è fatto da sè e questa sarebbe già lode bastevole per inalzarne la figura. Ma parlano di lui le molteplici opere sinora pubblicate, tutte nuove e geniali, come fa fede dell'ardore che lo guida nelle acute indagini l'ampia bibliografia che impreziosisce i suoi lavori. Egli ha avuto anche il merito di scoperte nuove a proposito del castello di Zumaglia ed il sarcofago Lombardo della Torre del Duomo di Biella come le atroci sofferenze del capitano Pecchio rimarrebbero ancora nell'oblio dei secoli, senza la cura da lui spiegata, anche

presso il conte Buratti, perchè uscissero finalmente aureolati di giusta luce.

Lo studio del Torrione ricostruisce la storia del castello di Zumaglia dalle origini conosciute nel sec. XIII sotto Lombardo della Torre, attraverso ai vari svolgimenti nei secoli sotto i Duchi di Savoia, fino alle rovine, fino alla risurrezione attuale. Passano così davanti allo sguardo ammirato dello storico figure nobili di personaggi dediti al dovere fino allo scrupolo e meschini arrivismi di signorotti boriosi e prepotenti.

Un capitolo speciale è dedicato a Filiberto Ferrero Fieschi, nipote di Sebastiano Ferrero, che fu insigne statista e gran finanziere nel Ducato di Milano sotto Lodovico XII Re di Francia, non per il suo governo losco e triste, ma per i lavori fatti nel castello. Una delle vittime del Fieschi nel castello di Zumaglia, ove fu tenuto per 20 anni prigioniero, è stato il capitano Giovanni Francesco Pecchio, alle cui inaudite sofferenze, il Torrione ha pure dedicato un capitolo.

Ampie tavole genealogiche arricchite di preziose notizie ornano questo studio, documentando anche le varie fasi storiche in esso ricordate.

Per la precisione storica, si potrebbe spassionatamente osservare che non sono ben chiariti luogo e circostanze in cui sia morto nel 1350 Guglielmo di Valdengo, il quale nel 1343, chiamato dagli uomini di Ronco e Zumaglia, diresse i moti insurrezionali contro Raimondino della Torre, nipote di Lombardo, installatosi nel castello come signore alla morte del grande zio. Parrebbe, alla pag. 259, che sia morto a Zumaglia e che ne fosse unico proprietario, mentre questo non è storicamente provato e sembra che la proprietà del castello di Zumaglia non l'abbia avuta mai di diritto, avendo occupato il castello colla forza e non avendo distrutto così il diritto di proprietà dei vescovi di Vercelli. Infatti con Giovanni Fieschi, come prova il Torrione a pag. 20, la rocca di Zumaglia torna nel sistema difensivo dei vescovi Eusebiani.

Ma questo è un nulla in confronto dei grandi pregi del volume, veramente ammirevole. Il lungo studio ed il paziente lavoro svolto dai tre compilatori è stato coronato di pieno successo, onde il patrimonio artistico e storico Biellese si arricchisce colla presente pubblicazione di un monumento solido, come è giusto che vada la più ampia lode al conte Vittorio Buratti che tutto ha curato perchè il volume riuscisse bello, elegante, ricco, come meritava la superba tradizione storica di questo fortilizio.

GIOVANNI ARDUINO.

Circostanze diverse dovute a questo eccezionale periodo di vita hanno impedito a fedeli collaboratori di mandarci a tempo le recensioni di due libri editi di recente e molto importanti per la storia dell'arte piemontese, e precisamente: ANNA MARIA BRIZIO: *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento.* Pubblicazione della Facoltà di Magistero della R. Università di Torino. Paravia, 1942, in 8°, pagg. 268, tavv. LIV; e L. C. BOLLEA: *Lorenzo Pecheux, maestro di pittura nella R. Accademia delle Belle Arti.* Torino, 1942,

in 4°, pagg. IX-485, tavv. 42. Ne diamo tuttavia notizia, ripromettendoci di dare nel prossimo fascicolo del Bollettino recensioni adeguate al valore dei due libri.

V. V.

Il rev. P. A. Frutaz, ha affrontato una spinosissima questione che a partire dal 1841 tenne per molti e molti decenni divise in due campi fieramente avversi la diocesi di Tarantasia e quella di Aosta, l'una e l'altra rivendicanti l'onore di aver dato i natali a Pietro di Tarantasia dell'ordine dei predicatori, e poi papa con il nome di Innocenzo V (1276). Come sempre succede, polemiche e contropolemiche avevano solo servito a ingarbugliare di più la questione. Nel suo studio « *Patria e famiglia del Beato Innocenzo V* ». Tipogr. polig. vaticana 1943, pag. 72, tavv. VIII, l'A. con lodevole, ottimo metodo ha impostato e trattato ex-novo tutta la questione con un'ampia, diligente disamina di tutte le fonti, notizie, memorie, e dati a cominciare da quelle contemporanee al Beato fino alle più recenti, ciascuna delle quali egli sottopone con acutezza di giudizio ad un sereno obbiettivo vaglio a dimostrarne il vario valore, e, quando è il caso, la dipendenza da altre più antiche. Dal ponderoso e preciso lavoro deriva certo il colpo di grazia alle tesi così vivacemente sostenute dalle avverse parti di Tarantasia e di Aosta: ma si perviene anche alle sole conclusioni storicamente certe di tutta la spinosa questione: e cioè che l'espressione « Tarantasiensis » o « De Tarantasia » che si trova unita al nome del Beato, indica, ma solo in modo alquanto vago, la sua patria d'origine, che non può in ogni modo essere la città di Moustiers; che assolutamente infondate e recenti sono l'attribuzione del Beato ad una famiglia tarantasiense De Campagniaco, o ad una aostana De Curiis (Sala Dora). E non paiano queste conclusioni semplicemente negative; chè basterebbe la raccolta e la disamina delle fonti e l'esemplare vaglio a cui sono state sottoposte, a dichiarare l'utilità del lavoro e i risultati positivi a cui esso è giunto.

V. V.

In un elegante volumetto dedicato a Pietro Antonio Gariazzo, insigne cultore di scienze numismatiche, Pietro Torrione ci offre: *Ricordi biellesi di S. Carlo Borromeo* (Sateb, Biella, 1943, in 8°, pag. 27, tav. 10) primo spunto e succosa anticipazione di un libro, che l'A. intendeva scrivere a celebrare il quarto anniversario della nascita del grande Santo, se gli eventi non avessero resa impossibile la consultazione degli archivi pubblici e privati. I rapporti di S. Carlo con Biella ebbero origine nella stretta parentela che univa i Borromeo con la potente famiglia biellese dei Ferrero. Particolarmente vivo fu l'affetto del Santo per i congiunti che avevano abbracciata la carriera ecclesiastica, e fra i quali emergevano in quel tempo Guido, detto il cardinale di Vercelli, ed il cardinale Pier Francesco, che S. Carlo appoggiò nel conclave del 1565, nientemeno che per l'assunzione al soglio ponti-

ficio. Del resto, solo per l'intervento di S. Carlo i Ferrero Fieschi marchesi di Masserano poterono rientrare nelle grazie di Emanuele Filiberto, che uno di loro aveva malamente tradito alcuni anni prima.

San Carlo fu per altro anche personalmente nel Biellese nel settembre del 1584, per confortare gli ultimi momenti del marchese Besso Ferrero Fieschi; e poi ancora nell'ottobre successivo. Fu in questo secondo viaggio che compì uno degli ultimi miracoli della sua vita gloriosa conclusasi il 3 novembre dello stesso anno, intercedendo dalla bontà Divina discendenza numerosa al suo ospite Cav. Alberto Bertodano.

Tutte queste ed altre notizie, in gran parte inedite e nuove, il Torrione ce le espone in quella spigliata forma che contraddistingue i suoi lavori, frutto sempre di lunghe ricerche, di una vasta preparazione, della sicura conoscenza delle fonti, e di un ammirevole amore per la sua Biella ed il Biellese.

V. V.

ATTI DELLA REGIA DEPUTAZIONE

Il Consiglio direttivo nelle sedute del 1942 e del 1943 ha preso le seguenti deliberazioni:

Restauro della palazzina Avondo, destinata alla Presidenza e alla Segreteria della Deputazione, nonchè a sede del « Centro di studi archeologici e artistici del Piemonte del quale si precisarono le funzioni e i rapporti di dipendenza dalla R. Deputazione. Al « Centro » sarà riserbato ogni anno un quarto dell'organo della Deputazione intitolato: « Bollettino storico bibliografico subalpino », per la pubblicazione di articoli relativi alla archeologia e le belle arti. — Apertura della sede del palazzo Carignano, adibita a biblioteca e a deposito, il martedì e il giovedì di ogni settimana dalle 15 alle 18, per la consultazione del materiale bibliografico da parte di tutti gli appartenenti alla Deputazione e dei soci del Comitato torinese del Regio Istituto per la storia del Risorgimento italiano. — Prestito dei libri a domicilio per i Deputati. — Distribuzione gratuita, a tutti gli appartenenti alla Deputazione, del « Bollettino »; ai Deputati e ai Corrispondenti della « Miscellanea di storia italiana » e della « Biblioteca della Società Storica Subalpina », con facoltà di acquistare con la riduzione del 40 per cento, una copia delle pubblicazioni non ottenute in dono. Per le altre pubblicazioni fuori di dette serie il Consiglio si riserba di determinare di volta in volta le categorie dei membri ai quali saranno date gratuitamente (articolo 32 del Regolamento) o concesse a pagamento con lo sconto predetto. — Assegnazione ai relativi autori, di 25 copie dei volumi e degli estratti del Bollettino. Imputazione agli autori delle spese tipografiche per le correzioni straordinarie per le quali i tipografi esigano con fondato diritto un aumento di spesa. — Norme per l'assunzione di nuovi soci: le persone che si interessano agli studi storici e desiderano di essere nominati dovranno presen-

tare la relativa domanda, controfirmata da due deputati, al Consiglio direttivo, che deciderà sull'ammissione. L'obbligo del socio dura di triennio in triennio. — Pubblicazione dei discorsi pronunciati il 3 e 4 marzo in Roma in occasione del convegno dei presidenti delle Deputazioni.

Nella adunanza interna del 7 marzo 1942 la R. Deputazione si è pronunciata per la nomina a deputati dei professori Mario Chiaudano, Piero Pieri, Gorino Causa, Romolo Quazza e Clotilde Daviso di Charvensod, e per la designazione a corrispondente del comm. Piero Angiolini.

Nell'anno 1942 la Regia Deputazione ha pubblicato il volume (N. CXLI: Sèguito alla Biblioteca della Società storica subalpina) di LUDOVICO VERGANO: *Le carte dell'archivio capitolare di Asti* (1238-1272) e il volume (n. CLXIX) di CARLO SALSOTTO: *Documenti sulla politica fiscale e finanziaria durante l'occupazione Sabauda del Milanese* (1735-1736).

E' di imminente pubblicazione il volume del PISTARINO: *Le carte di S. Venerio relative alla Corsica.*

E' in corso di stampa l'ultimo volume delle carte Lanza.

Il Centro di studi archeologici ed artistici del Piemonte ha da parte sua tenuto nel 1942 due sedute scientifiche, nella prima delle quali, il 13 giugno, furono presentate e svolte dai soci undici relazioni, nella seconda, il 7 novembre, quattordici, recando nuovi contributi agli studi sulla archeologia e sull'arte della nostra regione.

Nello stesso anno il Centro ha pubblicato il volume 2° degli Atti, EUGENIO OLIVERO: *L'architettura preromanica e romanica nell'archidiocesi di Torino,* ed ha potuto, per liberale disposizione dell'autore, riservare e distribuire ai soci la pubblicazione, EUGENIO OLIVERO: *La Villa della Regina in Torino.* E' in distribuzione il volume 3° degli Atti G. E. ANSELMI: *La chiesa di S. Giorgio in Valperga Cana-*

vese, e in corso di avanzata stampa il 1° volume del Repertorio dei monumenti e delle cose d'arte del Piemonte, NOEMI GABRIELLI: *La pittura romanica in Piemonte.*

Durante l'incursione nemica del 20 novembre 1942, che ha distrutto la tipografia degli Artigianelli, sono andati perduti intieramente i fogli del n. 1-3 del « Bollettino » del 1942, già completamente stampato, e l'elenco dei membri della Deputazione. In conseguenza di ciò, per non ritardare troppo la pubblicazione del « Bollettino » di detto anno, il Consiglio ha deliberato di dedicare un unico fascicolo, comprendente i quattro numeri dell'annata 1942, alle comunicazioni e relative incisioni messe insieme dal « Centro di studi archeologici ed artistici del Piemonte ».

Il Consiglio ha poi anche provveduto alla incolumità della parte più preziosa del materiale bibliografico di proprietà della Deputazione.

FIGURE

Le illustrazioni sono tratte da fotografie di:
Paolo Beccaria, Carlo Brayda, Guido Cometto, Augusto Pedrini.

1. CELLE - Chiesa romanica.
Abside e campanile.

2. CELLE - Cappella di S. Giovanni Vincenzo.
Altare nel riparo sotto roccia.

3. CELLE - Riparo sotto roccia n. 1.

4. CELLE - Riparo sotto roccia n. 3.

5. Sepolcreto preromano nella Valtornenza (Aosta).
Vaso fittile, e armilla in bronzo.

6. Sepolcreto preromano nella Valtornenza (Aosta).
Armilla di bronzo.

7. Barbaro che depone le armi. Altorilievo, 2° sec. d. Cr. Monumento di Giovanna d'Orlier de la Balme *Duomo*. TORINO.

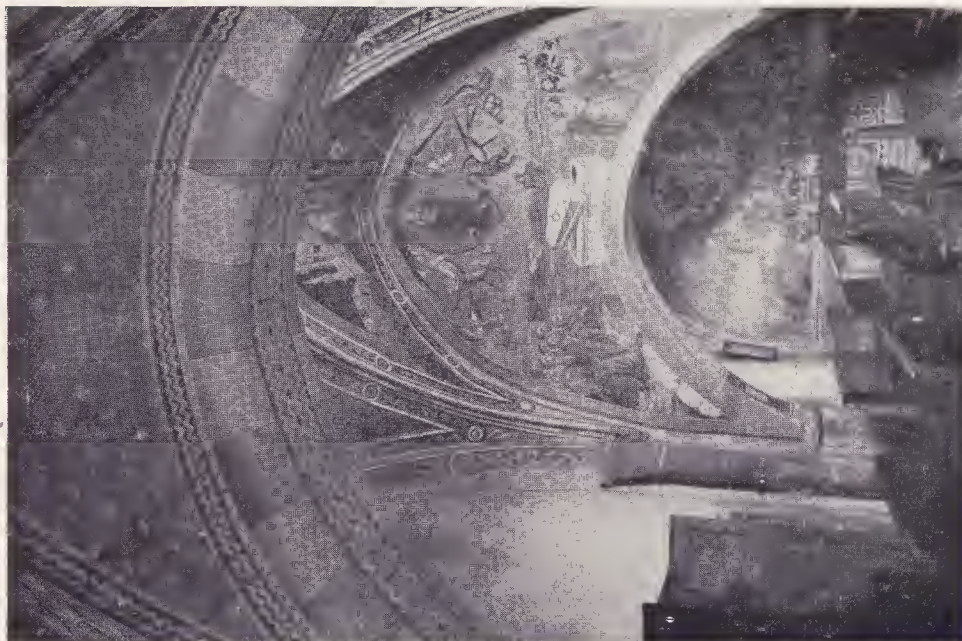
8. Barbaro in atto di arrendersi presso un trofeo romano. Altorilievo, 2° sec. d. Cr. Monumento di Giovanna d'Orlier de la Balme. *Duomo*. TORINO.

9. RIVALTA - Chiesa di S. Vittore. Il martirio del Santo.
Gli affreschi sono velati da una tinteggiatura a calce facilmente asportabile e sono visibili in particolari condizioni di umidità della parete.

10. RIVALTA - Chiesa di San Vittore.
Particolare della decorazione del semicatino, a sinistra.
Evangelista, S. Vittore, ed angelo.

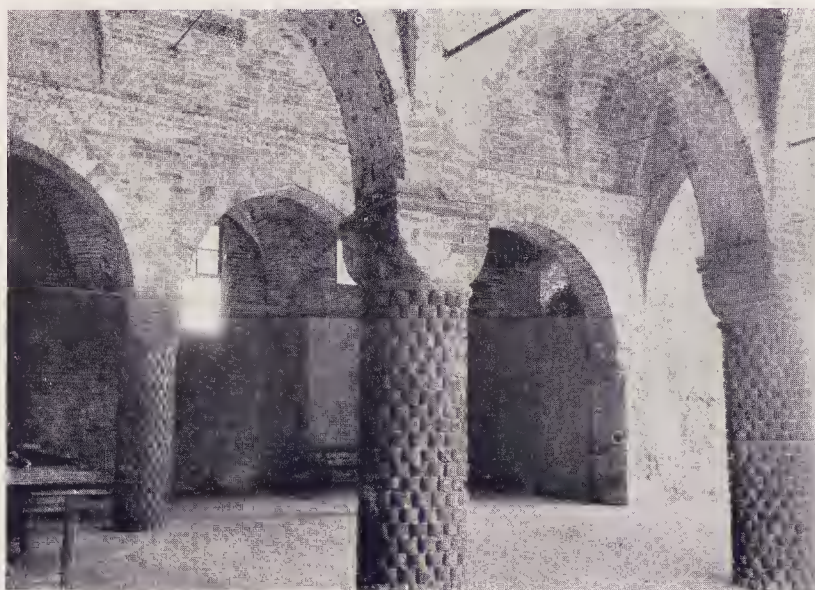
11. RIVALTA - Chiesa di San Vittore.
Decorazione dell'emiciclo absidale, parte centrale.
Gli apostoli San Matteo e San Giacomo.

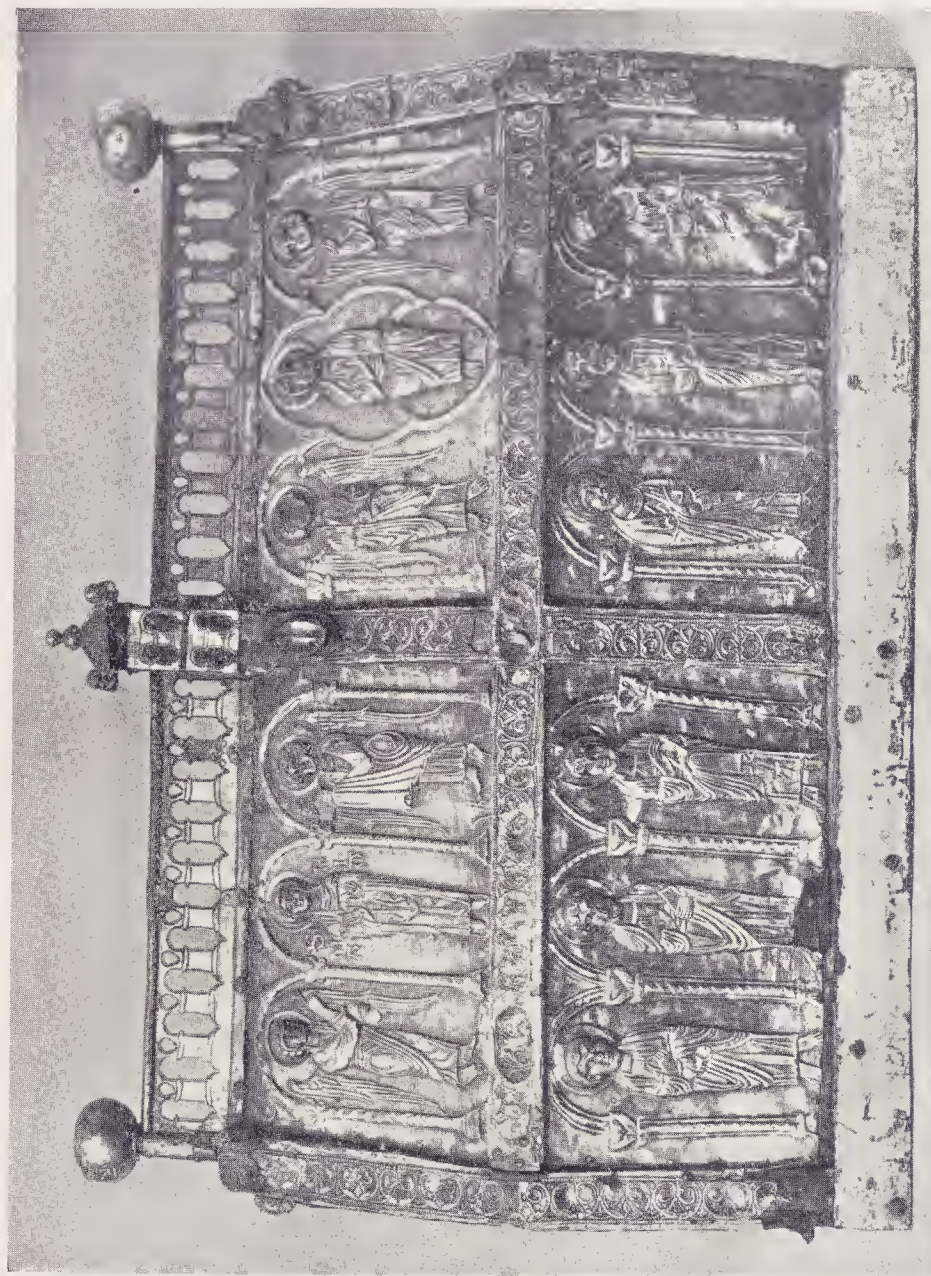
12. RIVALTA - Chiesa di San Vittore.
Imposta destra dell'arco trionfale: Madonna col Bambino

13. VOLVERA - Chiesa di San Giovanni.
Volte dell'abside e del presbiterio.

14. VOLVERA - Chiesa di San Giovanni.
Presbiterio e cappella laterale sinistra.

15. Volvera - Chiesa di San Giovanni.
Affreschi con gli Evangelisti e concio stemmato della volta del presbiterio.

16. Volvera - Chiesa di San Giovanni.
Fianco nord con resti di decorazione ad archetti pensili binati.

17. CHIERI - Ex Chiesa di S. Leonardo o dei Templari.
Muratura di ciottoli a spina pesce e porta romanica
nella parete ovest (giugno 1941).

18. CHIERI - Ex Chiesa di S. Leonardo o dei Templari.
Interno visto dalla navatella sud.

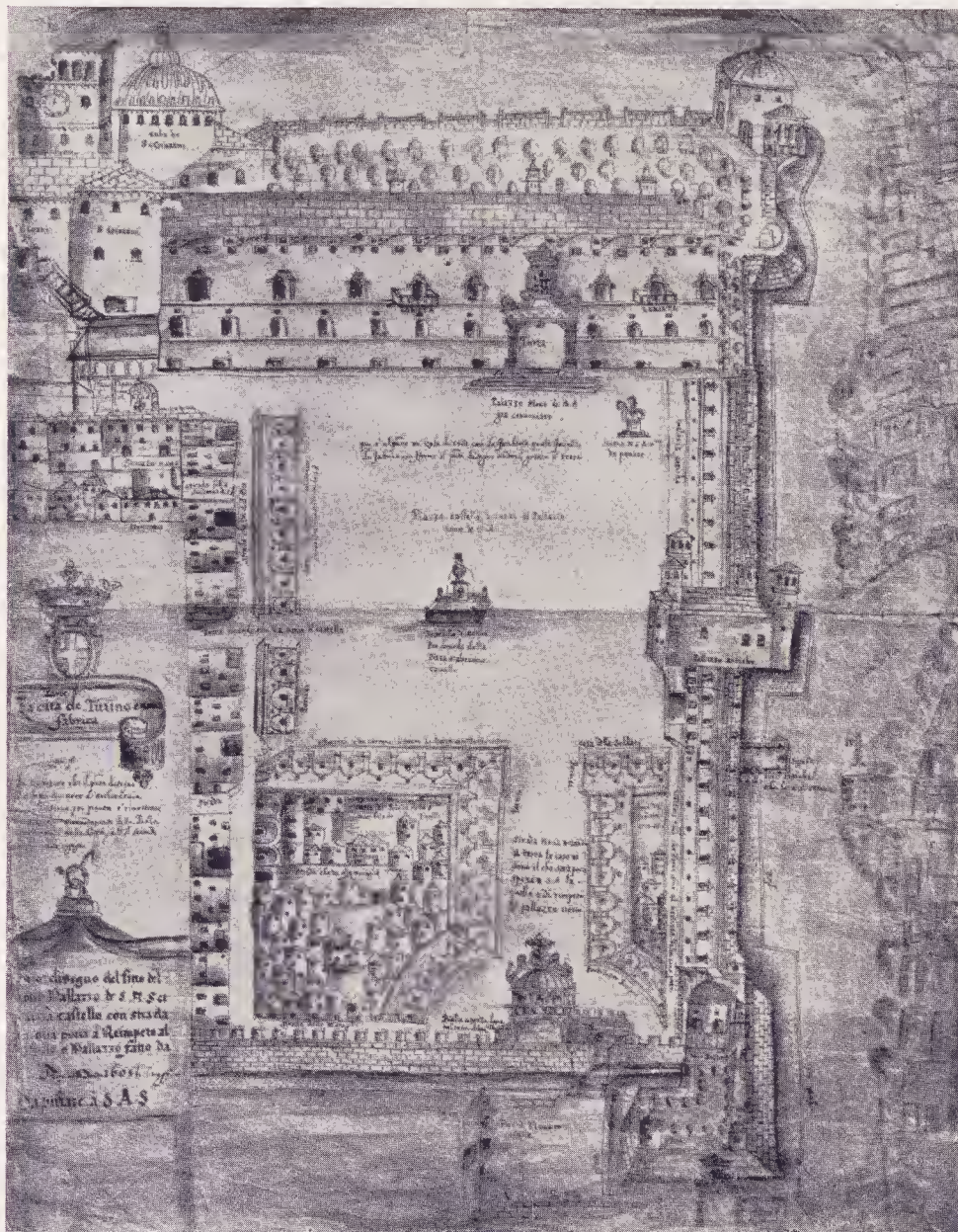
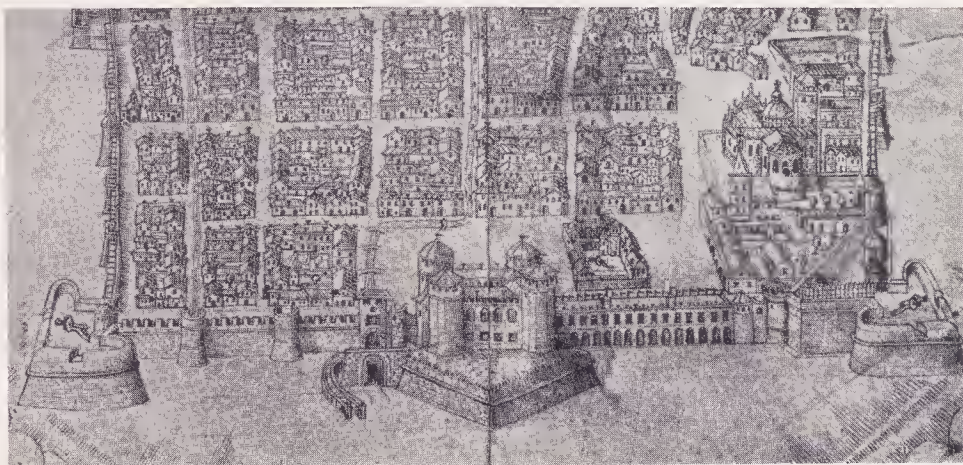
19. Fianco della cassa reliquiario di S. Aldrado in argento. In alto, Gesù fra due angeli e Maria Vergine Annunziata; in basso, Apostoli. - *Chiesa parrocchiale* - LA NOVALESA.

20. Altro fianco della cassa reliquiario di S. Aldrado. In alto, arcangeli e angeli; in basso, Apostoli.
Chiesa parrocchiale - LA NOVALESA.

21-22. Testate della cassa reliquiario di S. Aldrado, con le figure di S. Pietro e di S. Aldrado.
Chiesa parrocchiale - LA NOVALESA.

23. Anna d'Alençon marchesa di Monferrato.
Vetro ad oro. *Museo Civico* - Torino.

24. MACRINO D'ALBA (?) - Anna d'Alençon.
Santuario - CREA.

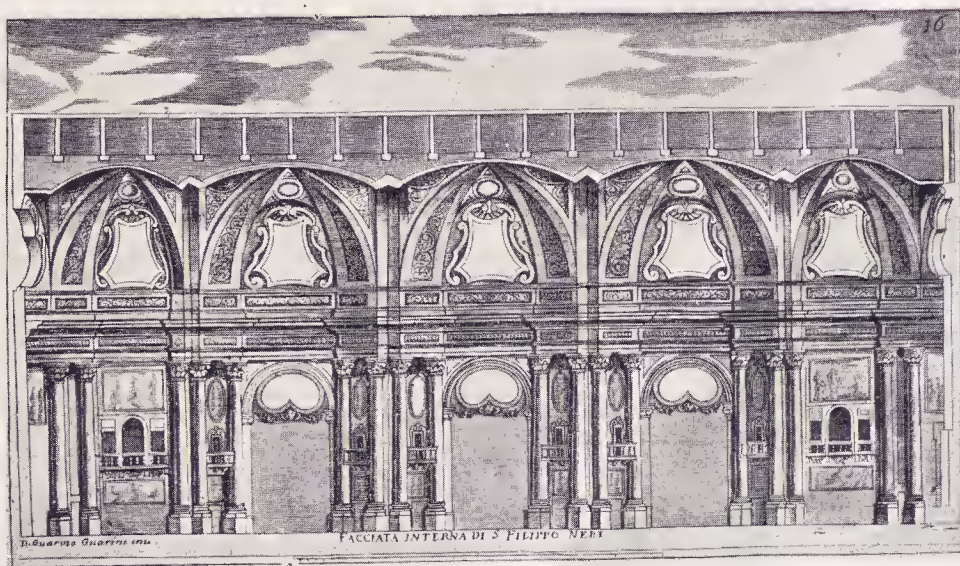
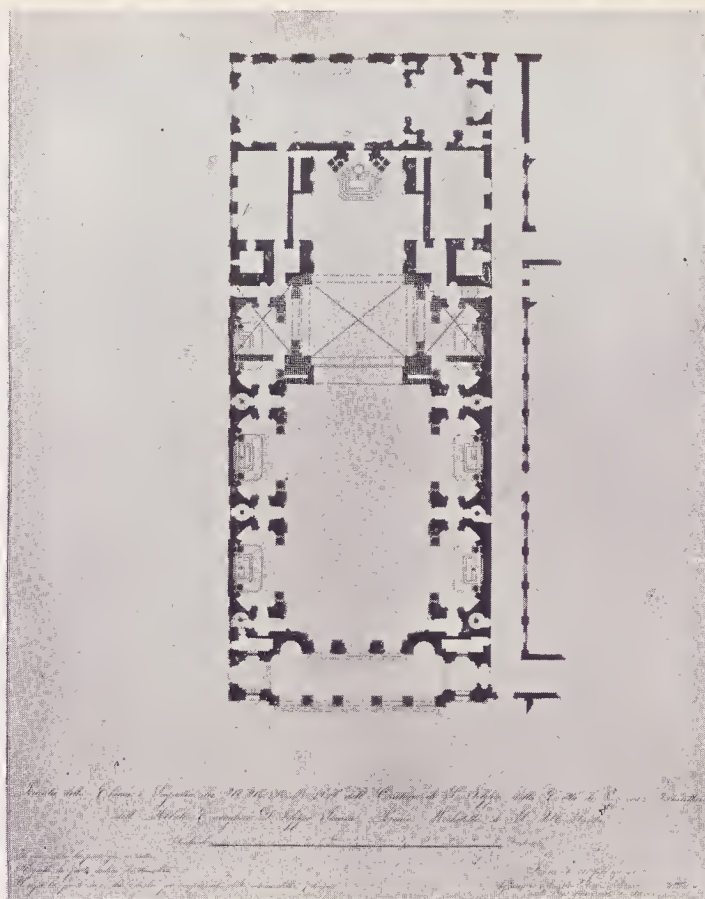
25. Tavoletta di soffitto con il ritratto di Anna d'Alençon.
Casa di Anna d'Alençon. - CASALE MONFERRATO.

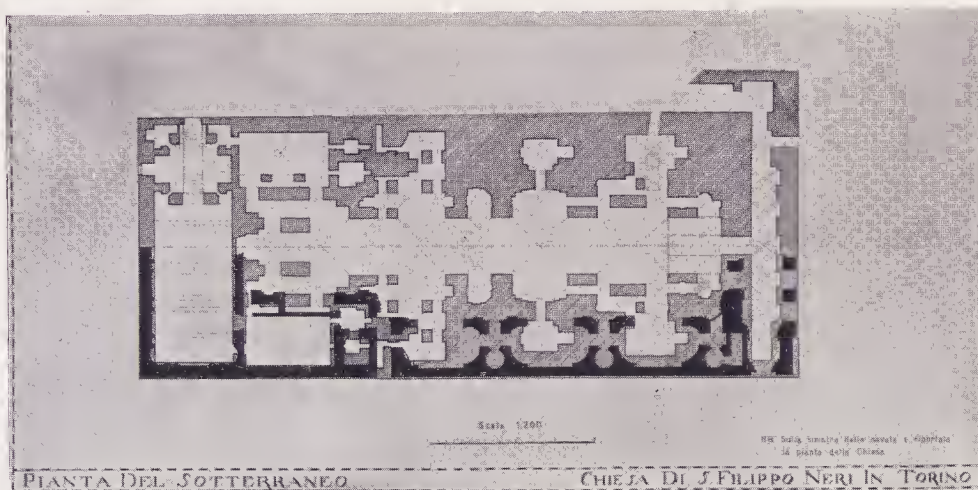
26. IGNOTO PITTORE - Anna d'Alençon in età avanzata.
Conte P. Sacchi Nemours di Frassinello. - CASALE MONFERRATO.

27. MONSA - Progetto per la sistemazione di piazza Castello e l'apertura della Via Nova.
Raccolta di Silvio Simeom - TORINO.

28. GEROLAMO RIGHETTINO - Piazza Castello. Particolare della veduta di Torino disegnata a penna e ad acquerello - *Archivio di Stato* - TORINO.

29. Il fianco del vecchio palazzo ducale con la « galleria antica » che l'univa a palazzo Madama. Particolare di un dipinto con il ritratto della duchessa Caterina. *Museo Civico* - TORINO.

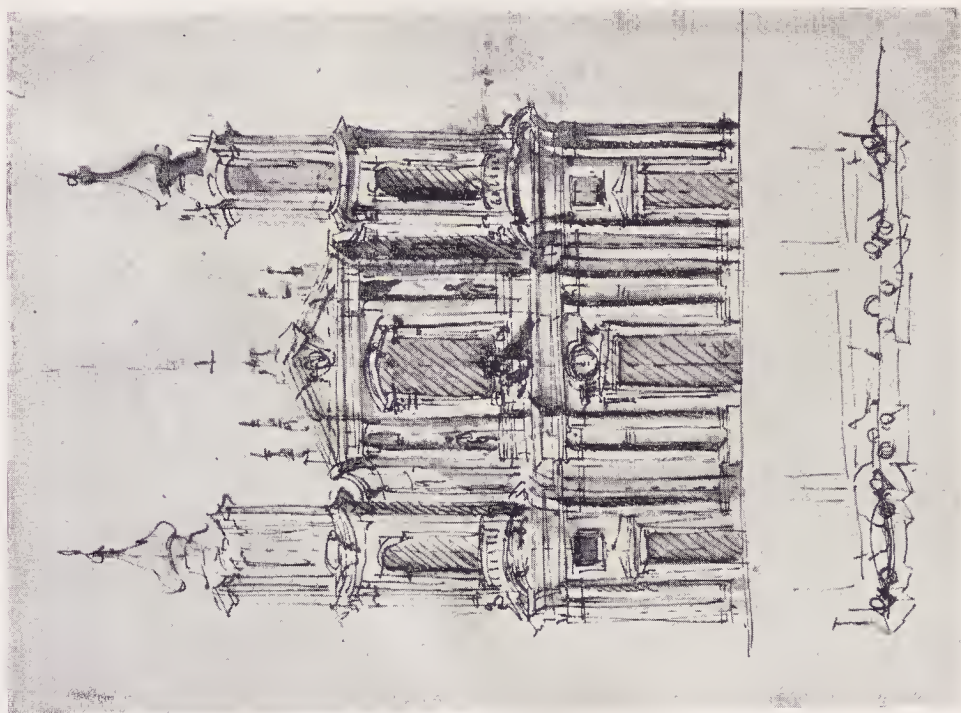
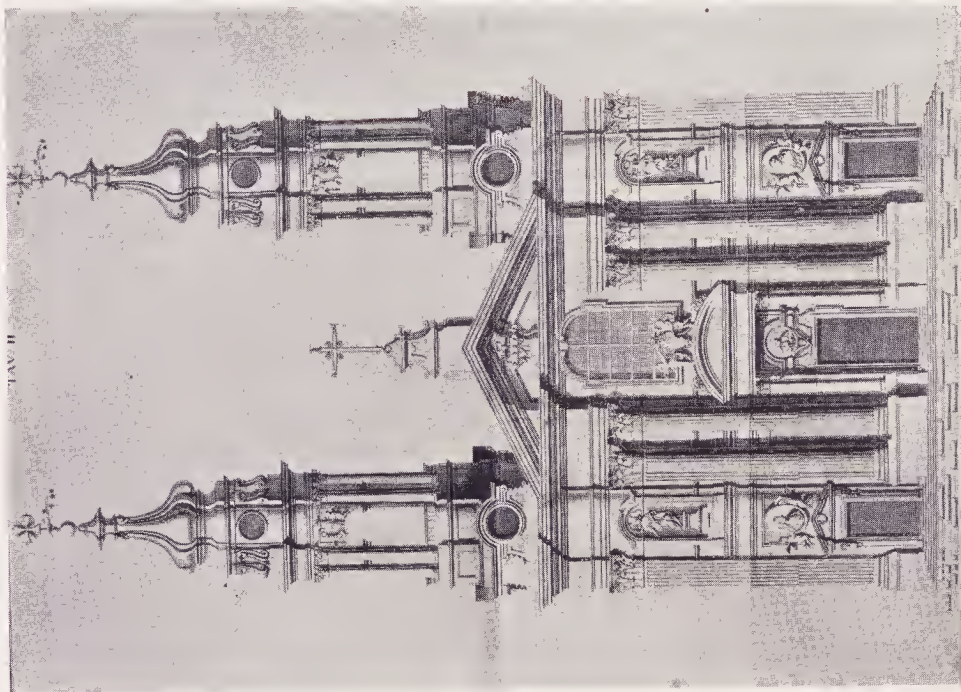
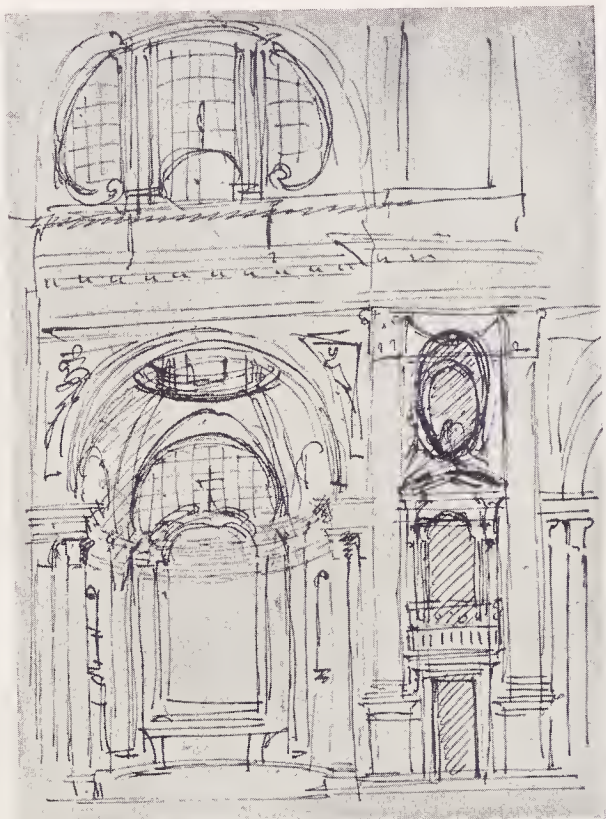
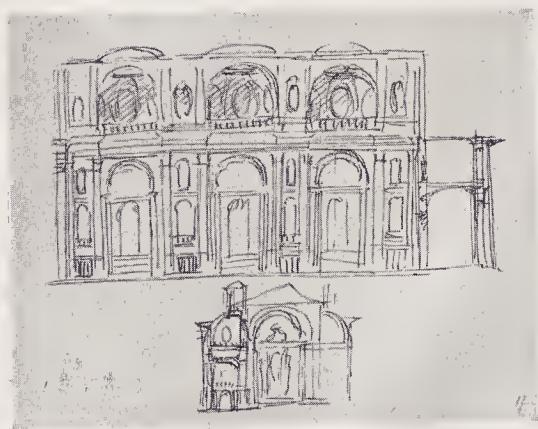
31. G. GUARINI - Dall'« Architettura Civile ».
Pianta della chiesa di Sant'Anna la Reale a Parigi.

30. G. GUARINI - Dall'« Architettura Civile »
Progetto non eseguito per S. Filippo Neri in Torino
(pianta).

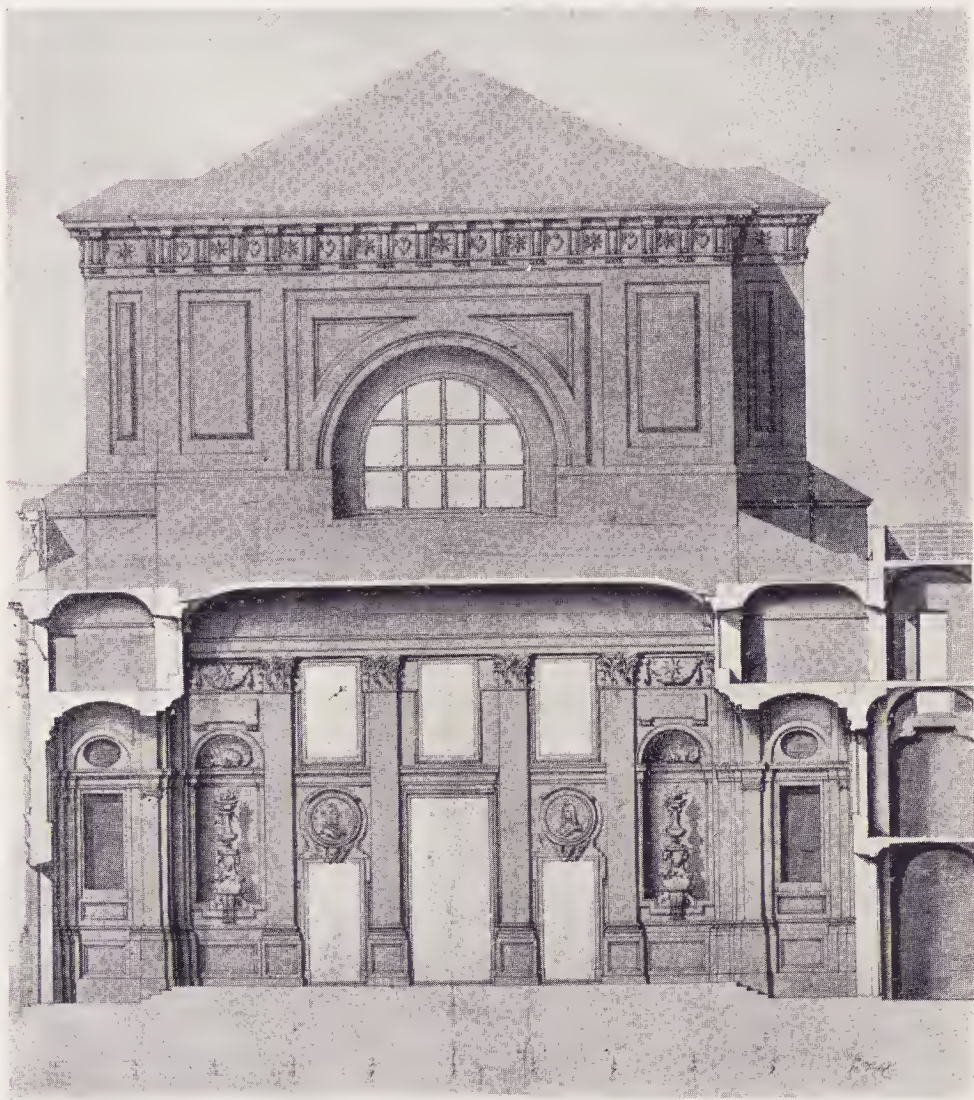
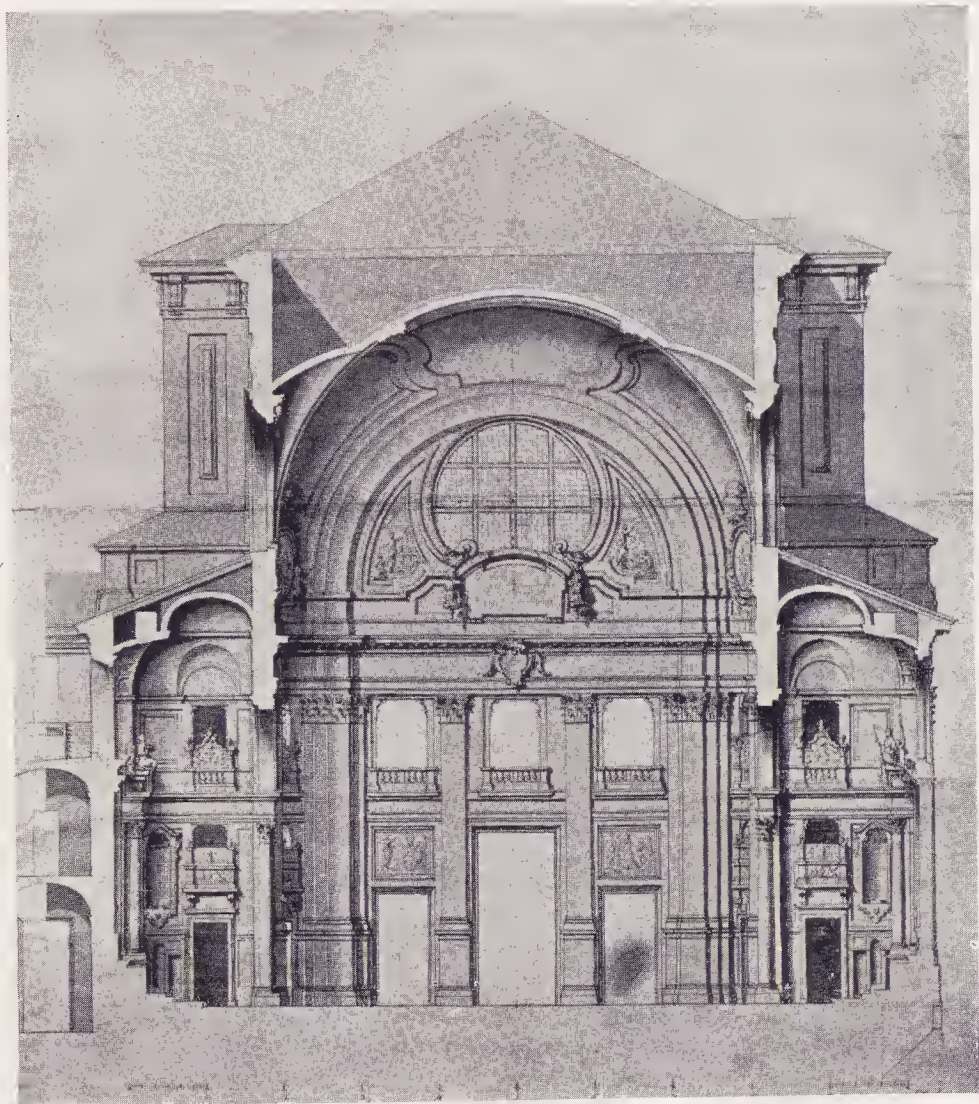
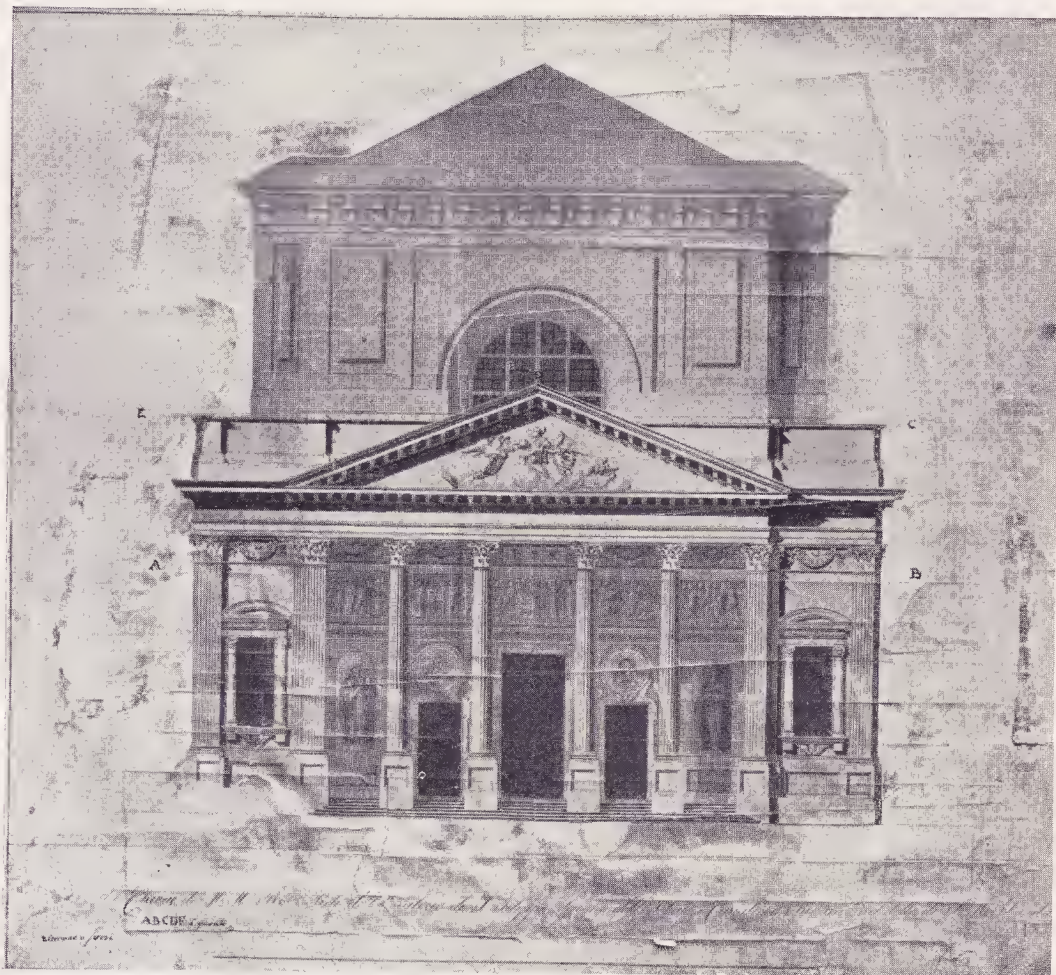
32. G. GUARINI - Dall'« Architettura Civile ».
Progetto non eseguito per la chiesa di San Filippo Neri in Torino (facciata).

33. G. GUARINI - Dall'« Architettura Civile ».
Progetto non eseguito per la chiesa di San Filippo Neri in Torino (sezione).

34. Pianta della chiesa di S. Filippo Neri in Torino,
secondo il progetto di Filippo Juvarra disegnata dall'architetto Talucchi.

N.B. - Le murature quadrettate corrispondono alle due cappelle guariniane da demolirsi, che nell'originale sono colorite in giallo.

35. Arch.i PROTTO e DENINA - Rilievo delle fondazioni della chiesa di S. Filippo con sovrapposizione della pianta della chiesa del Juvarra.

36. F. JUVARRA - Pensiero di facciata per la chiesa di S. Filippo con schizzo della sezione della chiesa Guariniana rovinata. - *Biblioteca Nazionale* - TORINO.

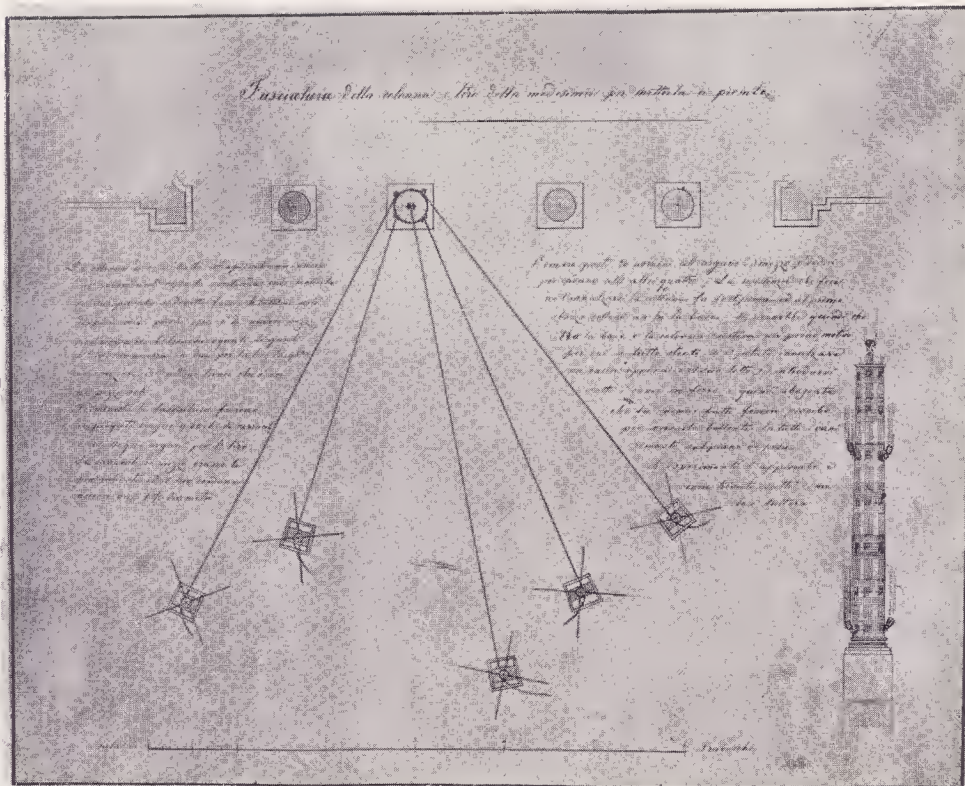
37. F. JUVARRA - Pensiero per la facciata e per il presbiterio di S. Filippo Neri a Torino. - *Museo Civico* - TORINO.

38. F. JUVARRA - Altro pensiero per la facciata di S. Filippo Neri *Museo Civico* - TORINO.

39. F. JUVARRA - Progetto di facciata dal « Modello della Chiesa di S. Filippo per li PP. dell'Oratorio », pubblicato da Gian Pier Aliaudo di Tavigliano.

40. F. JUVARRA - Pensiero per la navata di S. Filippo.
Museo Civico - TORINO.

41. F. JUVARRA - Pensiero per la chiesa
di San Filippo (o per il Carmine?).
Museo Civico - TORINO.

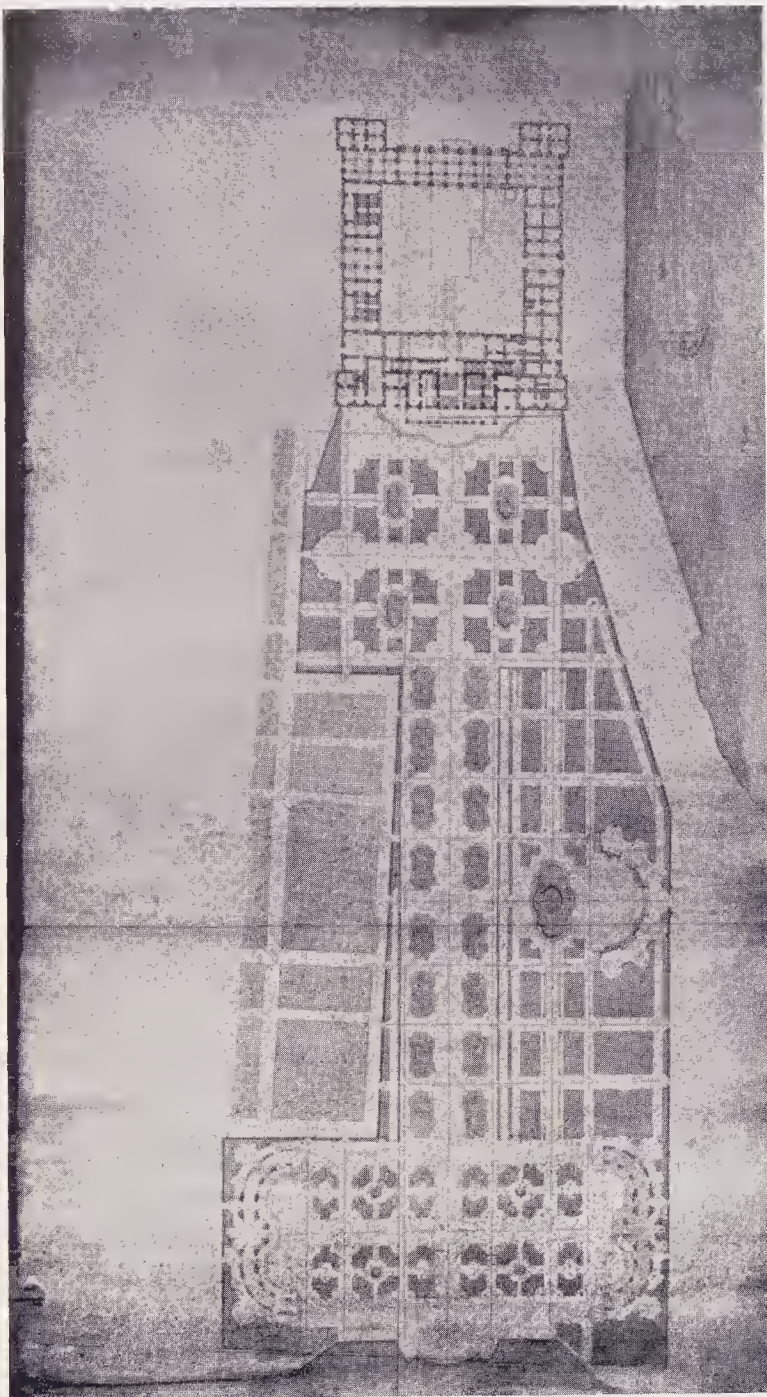
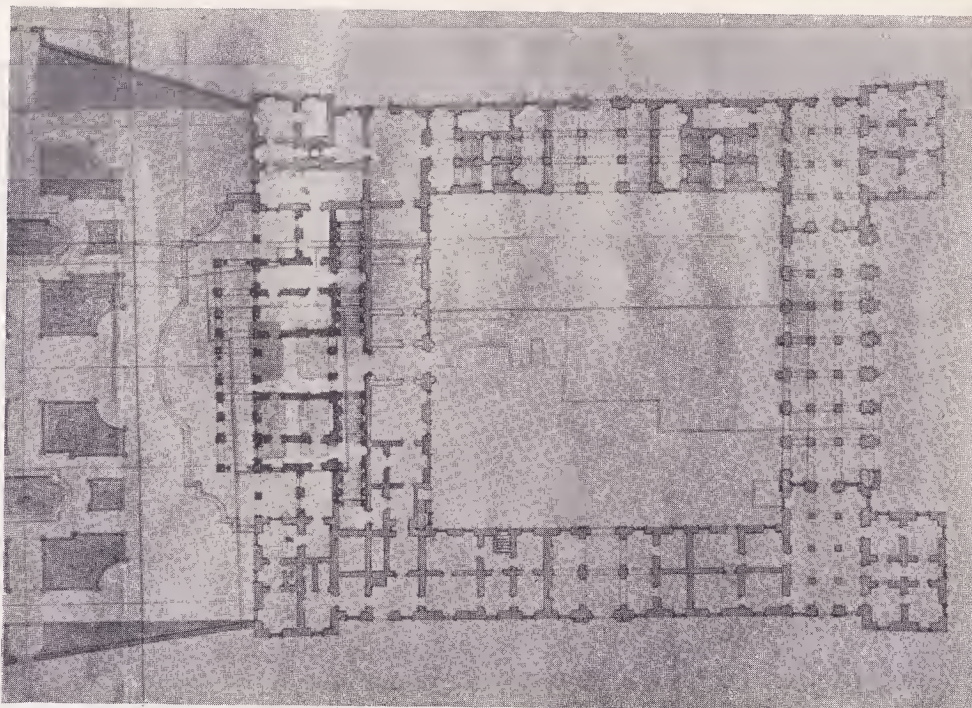
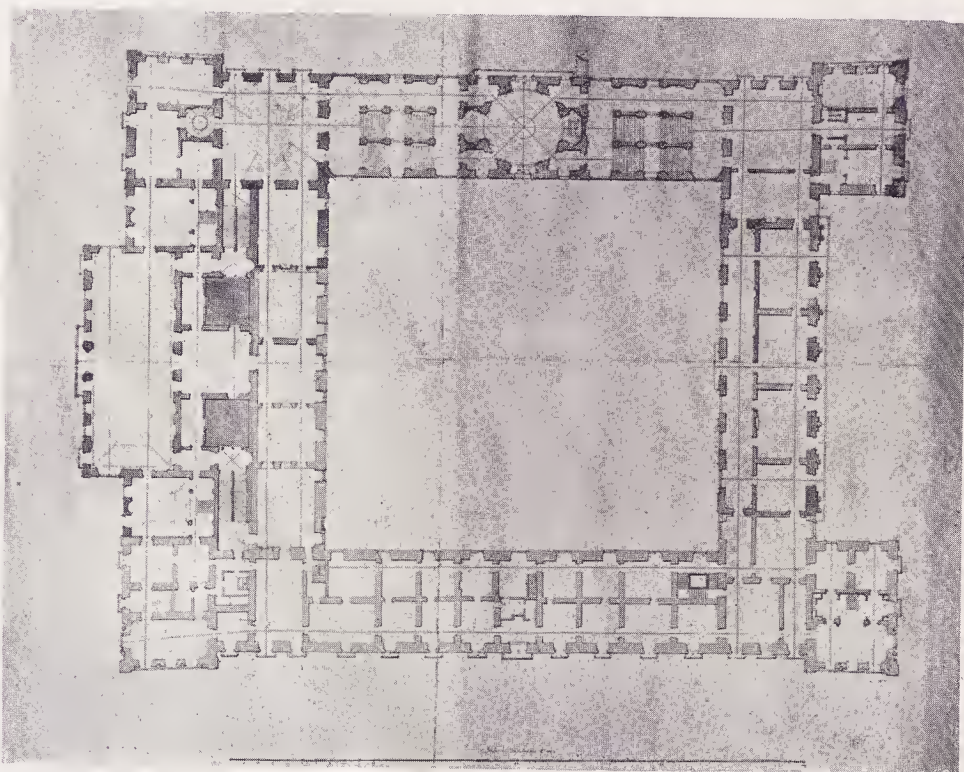
42. F. JUVARRA - Studio per la decorazione del presbiterio e della cupola.
Biblioteca dei RR. PP. Filippini - TORINO.

43. F. JUVARRA - Progetto per la facciata di S. Filippo Neri a Torino con portico.
Biblioteca dei RR. PP. Filippini - TORINO.

44. F. Juvarra - Progetto per la facciata della chiesa di S. Filippo Neri in Torino, con sezione del portico. - *Biblioteca dei RR. PP. Filippini* - Torino.

45. F. JUVARRA. - Progetto per la chiesa di S. Filippo Neri a Torino. Sezione con veduta del fondo della chiesa. - *Biblioteca dei RR. PP. Filippini* - TORINO.

46. G. M. TALUCCHI - Disegno redatto conformemente al progetto del Juvarra.
Biblioteca dei RR. PP. Filippini - TORINO.

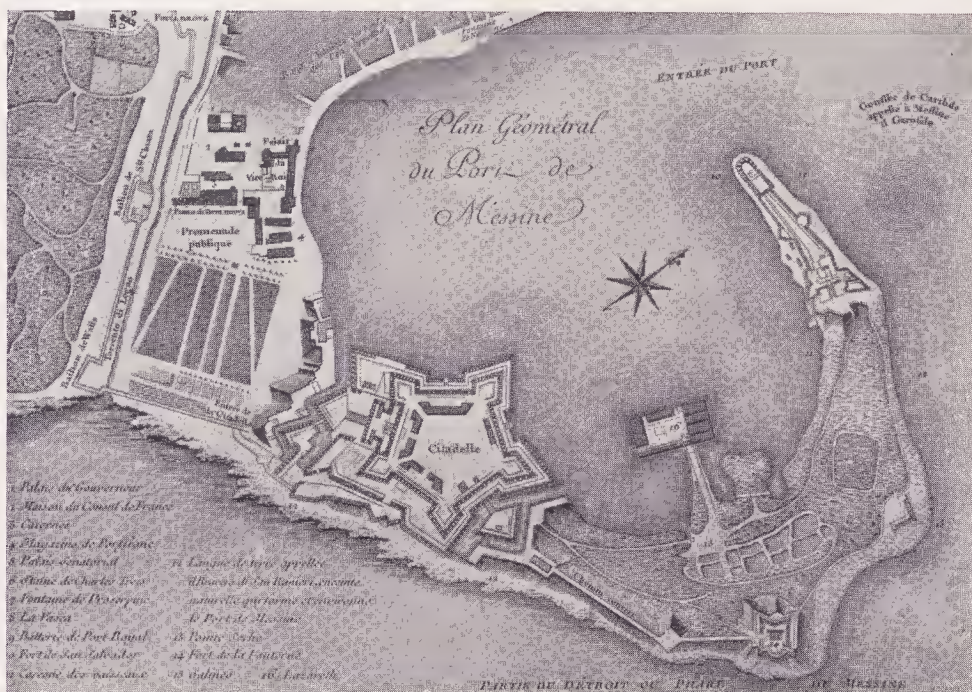
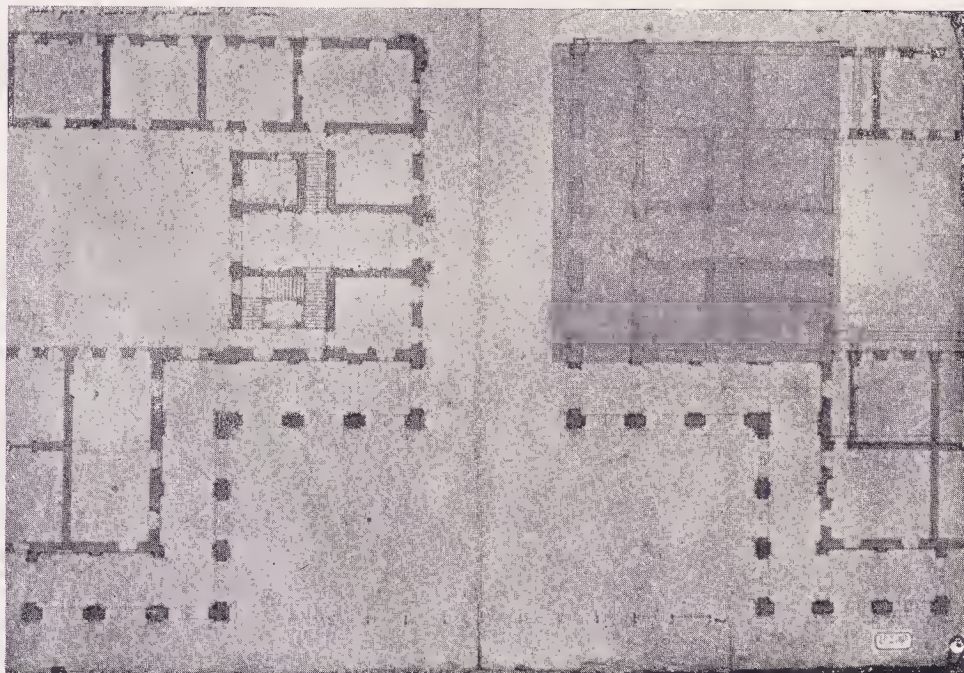
47. P. BONVICINO - Chiesa di San Filippo Neri. Planimetria rappresentante lo stato delle costruzioni alla fine del XVIII secolo.
Biblioteca dei RR. PP. Filippini - TORINO.

N.B. - Le lettere da A ad L, sono state aggiunte sul disegno ad indicare:
A B C D la parte della chiesa juvarriana tinteggiata in rosa già costrutta.
C D E F la parte della chiesa juvarriara tinteggiata in grigio da ricostruire.
E F G H la parte della chiesa guariniana tinteggiata in giallo dell'epoca guariniana conservata.
G H I L la sacrestia nuova da costruirsi.

48. P. BONVICINO - Progetto per il fianco e il campanile della chiesa di S. Filippo
Biblioteca dei RR. PP. Filippini - TORINO.

49. G. M. TALUCCHI - Studio per il sollevamento e rimessa a piombo di una colonna della chiesa di S. Filippo. - *Archivio della famiglia Talucchi.*

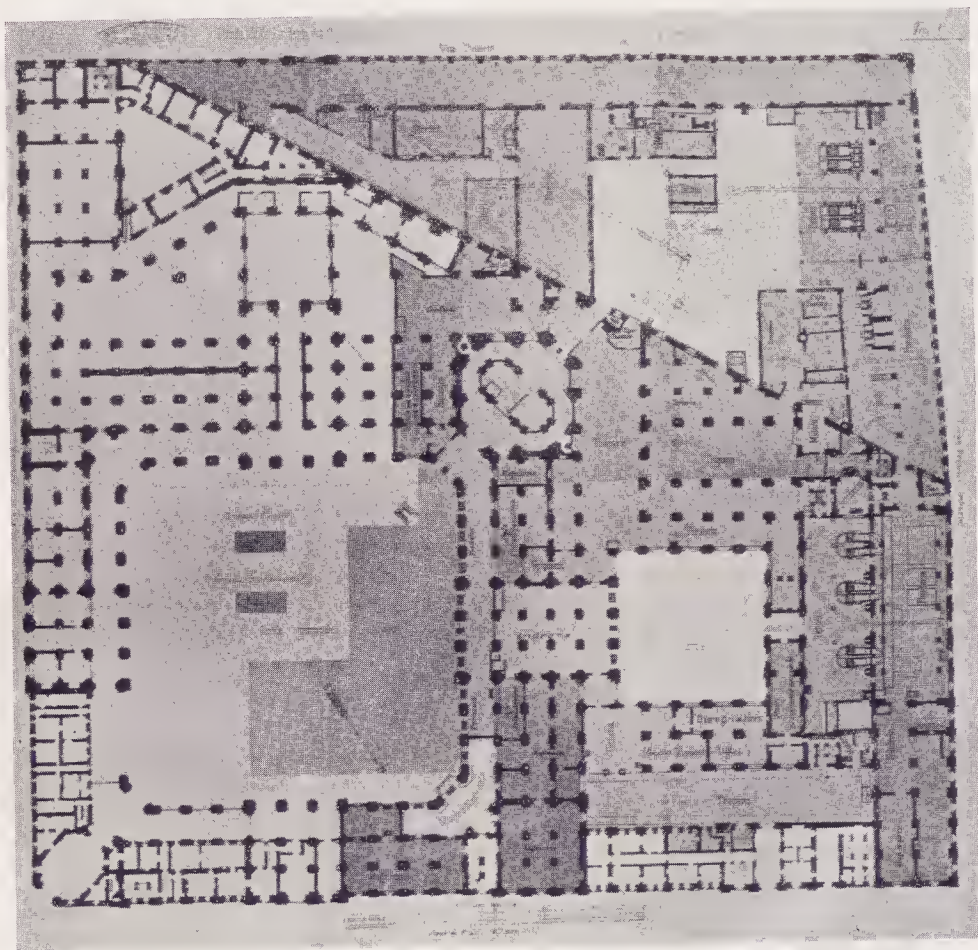
50. La chiesa di S. Filippo Neri in Torino - Litografia Doyen 1843, coll'indicazione « Invenzione del Cav. D. Filippo Juvara diretta quasi a termine dal Prof. Cav. Giuseppe Talucchi ».

51. F. JUVARRA - Progetto per il palazzo Reale di Messina.
Archivio di Stato - TORINO.

52. F. JUVARRA - Particolare del disegno precedente, con pianta del piano terreno del palazzo Reale di Messina - *Archivio di Stato* - TORINO.

53. F. JUVARRA - Progetto per il primo piano del palazzo Reale di Messina. *Archivio di Stato* - TORINO.

54. Prospetto a sud, sul porto, del palazzo Reale di Messina nel 1778.
(Dal Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*).

55. Facciata ovest e nord del palazzo Reale sulla piazza di S. Giov. d'Austria nel 1778.
(Dal Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*).

56. Pianta della zona del Palazzo Reale nel 1778.
(Dal Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*).

57. F. Juvarra - Progetto per i quartieri di Porta Susina.
Biblioteca Reale - Torino.

58. M. F. BUSCAGLIONE - Tabernacolo dell'altare della cappella dei mercanti. 1797.

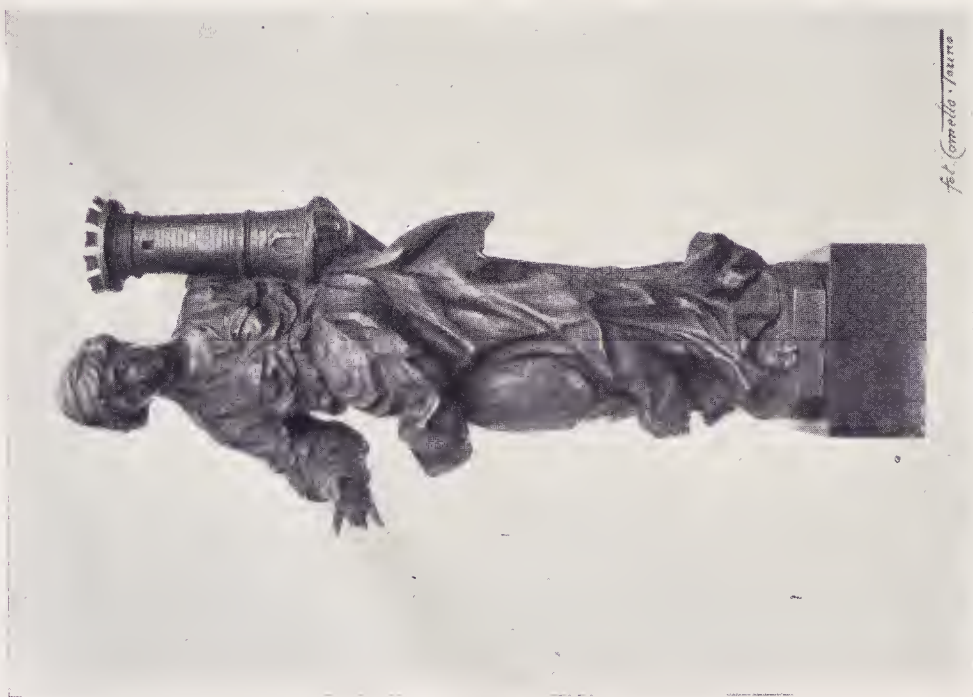
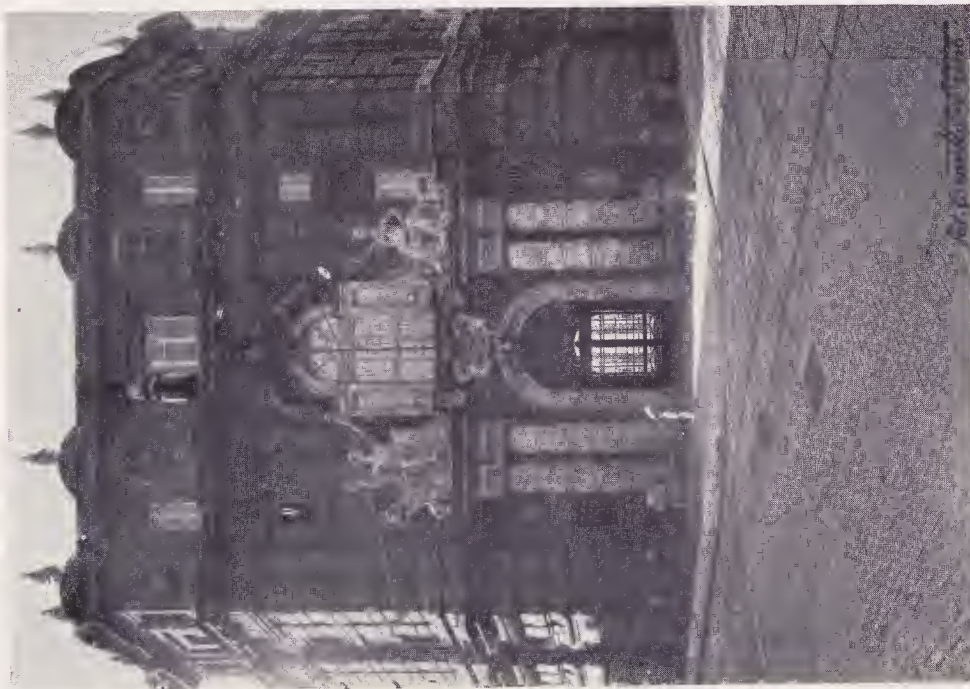
59. M. F. BUSCAGLIONE - Altare della cappella dei mercanti. 1797.

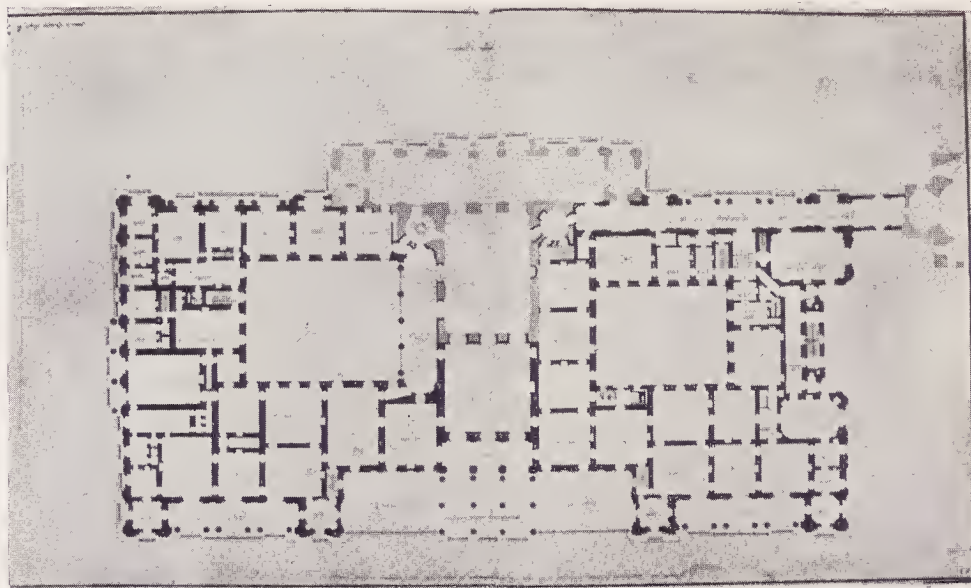
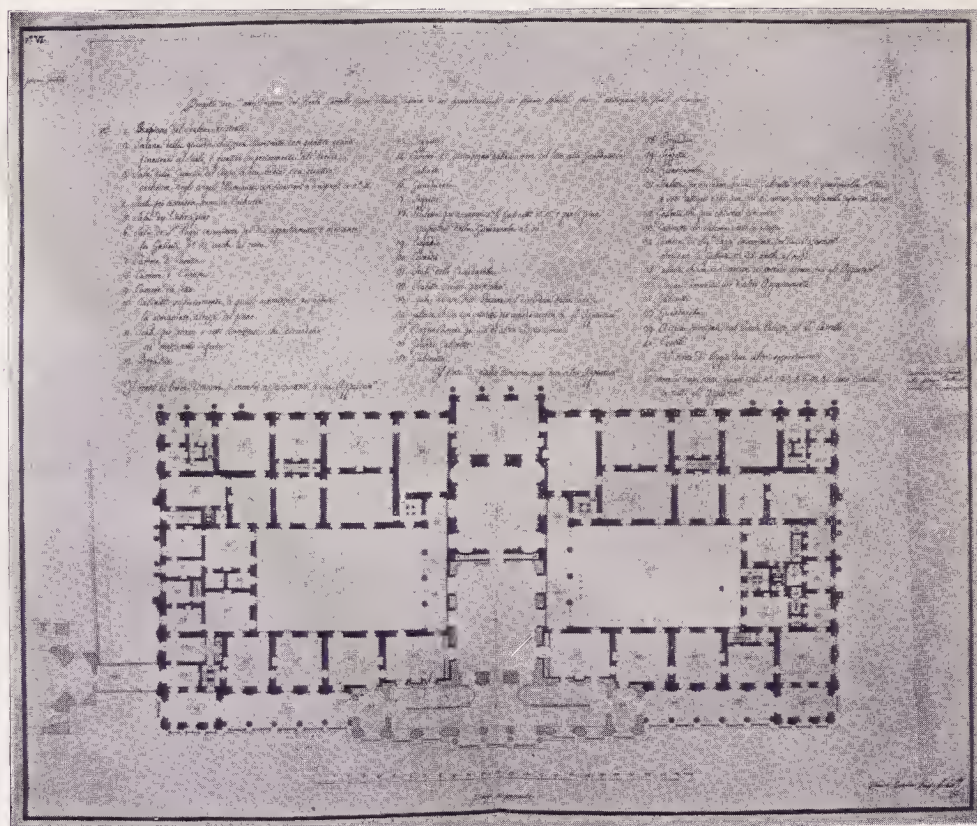
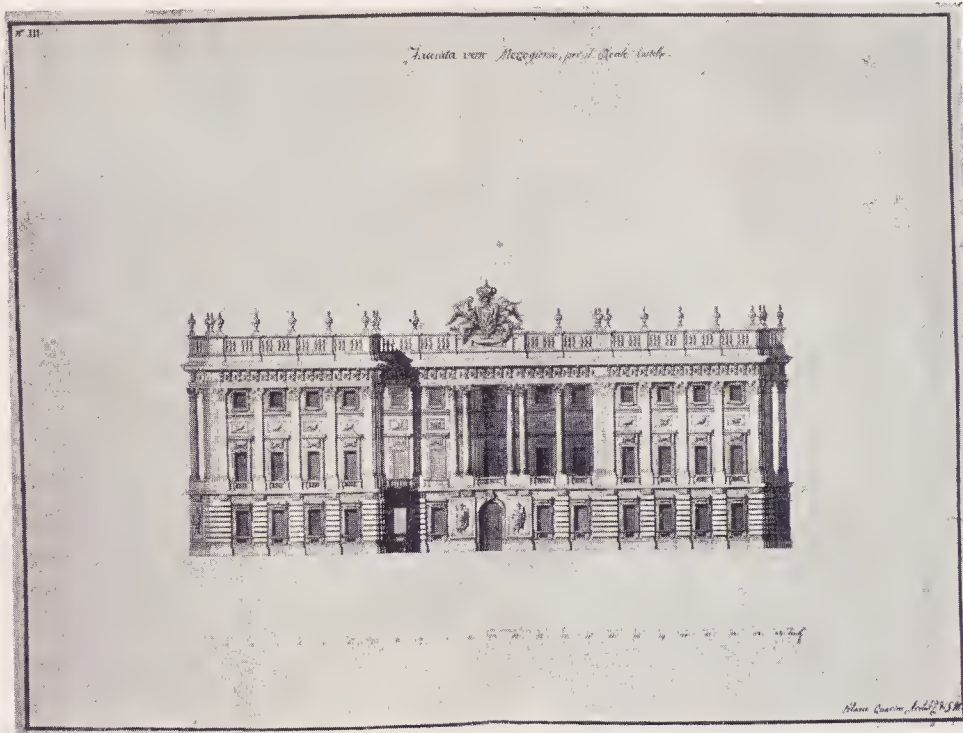
60. Il generale Antonio Felice De Vincenti. Quadro ad olio.
R. Museo d'Artiglieria - TORINO.

61. Pianta del pianterreno dell'arsenale di Torino. 1860-1883.
(Da « L. Adami, Cenni storici intorno alla fonderia di Torino »).

62. A. F. De Vincenti - Cortile dell'Arsenale del R. Esercito in Torino.
Acquarello dell'arch. Randoni. - *Biblioteca di S. M. il Re e Imperatore* - Torino.

63. A. F. De Vincenti - Il cortile del Regio Arsenale di Torino.

64. Il cortile del Regio Arsenale visto secondo la diagonale con le ali di sud-ovest.

65. A. F. De Vincenti - Il Regio Arsenale di Torino.
Uno dei quattro lati del porticato chiuso, a terreno.

66. Statua bronzea di S. Barbara.
Scuola dei Collino.

67. Portone di ingresso al Regio Arsenale di Torino.

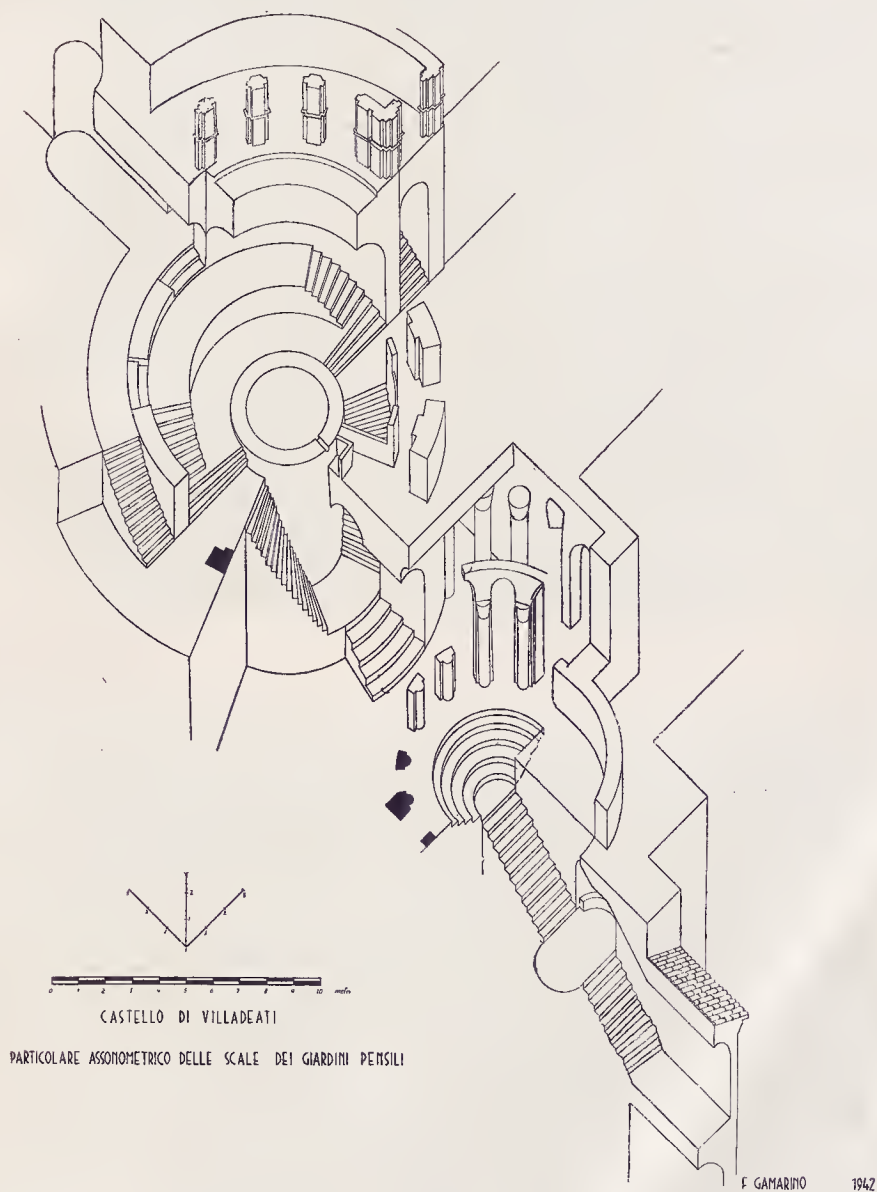
68. M. L. QUARINI - La facciata verso Po di Palazzo Madama secondo il progetto I.
Gabinetto d'architettura tecnica del R. Politecnico - TORINO.

69. M. L. QUARINI - La pianta del progetto I di Palazzo Madama di Torino.
Gabinetto d'architettura tecnica del R. Politecnico - TORINO.

70. M. L. QUARINI - La pianta di Palazzo Madama secondo lo schema VI
Gabinetto d'architettura tecnica del R. Politecnico - TORINO.

71. M. L. Quarini - Il fianco meridionale di Palazzo Madama secondo lo schema III.
Gabinetto d'architettura tecnica del R. Politecnico - Torino.

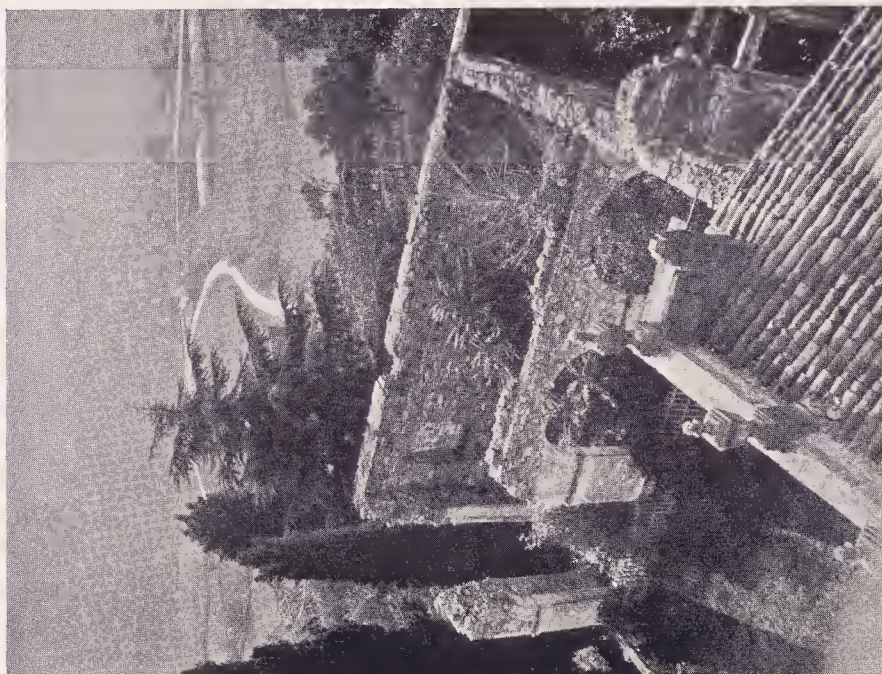
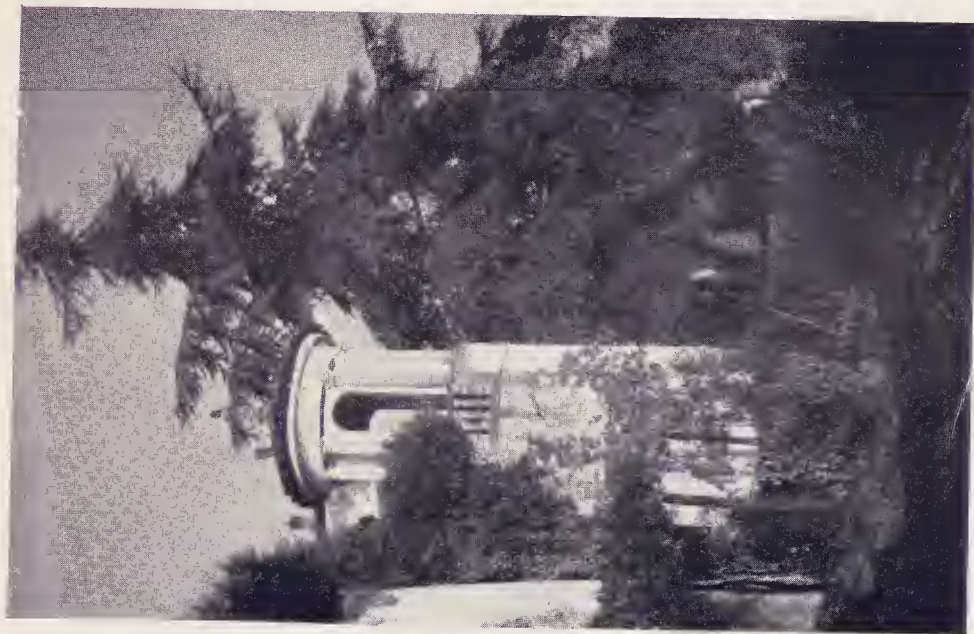
72. M. L. Quarini - La facciata di ponente di Palazzo Madama secondo lo schema IV.
Gabinetto d'architettura tecnica del R. Politecnico - Torino.

73. VILLADEATI - Panorama da S. Lorenzo.

74. Castello di Villadeati. Il corridoio sospeso.

75. Castello di Villadeati. L'esedra con l'assieme delle costruzioni pensili.

76. F. GAMARINO. - Spaccato assonometrico del castello di Villadeati.

77. F. GAMARINO - Particolare assonometrico dei giardini pensili.

78. Castello di Villadeati. La torre.

79. Castello di Villadeati. Ala laterale diroccata.

80. Castello di Villadeati. Torre laterale dell'esedra.

81. Castello di Villadeati. L'arco d'ingresso da oriente.

82. VERCELLI. - Pavimento romano trovato negli scavi in piazza Cavour.

83. VERCELLI. - Muri romani rinvenuti negli scavi in piazza Cavour.

INDICE

REGIA DEPUTAZIONE SUBALPINA DI STORIA PATRIA

BOLLETTINO

DEL

CENTRO DI STUDI ARCHEOLOGICI ED ARTISTICI DEL PIEMONTE

FASCICOLO II
1942